



ESCUELA DE TEATRO  
FACULTAD DE ARTES

# APUNTES

*de* TEATRO :: 138

ISSN 0716-4440



**DOSSIER**

LA IRRUPCIÓN DE LO REAL EN LA ESCENA ACTUAL

2013 | 02

# APUNTES

de TEATRO

## :: Índice

3-5 Editorial

---

### DOSSIER / LA IRRUPCIÓN DE LO REAL EN LA ESCENA ACTUAL

---

9 - 25 JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ  
Ética de la representación  
An Ethics of Representation

26 - 39 CÉSAR DE VICENTE  
Escenificar el retorno de lo reprimido  
Staging the Return of the Repressed

40-51 COCA DUARTE L.  
Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno *Galvarino*  
Strategies for Approximating The Real in the Chilean Documentary Play *Galvarino*.

52-65 JEAN GRAHAM-JONES  
Lo real no siempre se rehace de la misma manera: *Mi vida después*  
y *El año en que nací* de Lola Arias  
The Real is not Always Reproduced in the Same Way: *Mi vida después*  
and *El año en que nací* by Lola Arias

---

### ARTÍCULOS

---

69-83 LOUIS PATRICK LEROUX  
El investigador-creador frente a sus respuestas resonantes  
The Researcher-Creator Confronts his Resonant Responses

- 84-100 **IVÁN VERA-PINTO**  
*Coruña: una tragedia obrera revivida en la dramaturgia tarapaqueña*  
*Coruña: Revisiting Playwriting of Tarapacá from a Worker's Tragedy*

---

### **TEXTO TEATRAL**

---

- 103 - 140 **BOSCO CAYO**  
*Limítrofe, la pastora del sol*

---

### **DOCUMENTOS**

---

- 141 - 149 **BOSCO CAYO :: Texto de creador**  
La dramaturgia como espasmos urgentes de realidad. Anotaciones de una Compañía Limitada
- 150 - 154 **MARCELA PIÑA :: Crítica**  
Un puente para cruzar la frontera: Obra *Limítrofe, la pastora del sol* de Bosco Cayo

---

### **RESEÑAS**

---

- 157 - 159 **MARCIA MARTÍNEZ C.**  
*VV.AA. V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*
- 160 - 162 **PAULINA SARKIS G.**  
*Teatro y estética comunitaria. Mirada desde la filosofía y la política* de Lola Proaño
- 163 - 167 **ROCÍO RODRÍGUEZ F.**  
*De teatro. La preparación del espectador* de Emilio de Miguel Martínez
- 171 **Política Editorial**
- 172 - 178 **Normas Editoriales**
- 179 **Cupón de suscripción**

## :: Editorial

El presente número es el sexto desde que la Dirección de *Apuntes de Teatro*, una de las revistas de teatro de más extensa y continua trayectoria en nuestro país, decidiera iniciar el proceso de indexación, con las transformaciones que ello supondría de su formato anterior, enfocado especialmente en tratar la actividad teatral chilena.

El número 138 se compone de un *dossier* que cuenta con la participación de importantes investigadores teatrales y que versa sobre un tópico muy presente en el medio teatral chileno actual: "La irrupción de lo real en la escena actual".

El artículo que encabeza este especial, titulado "Ética de la representación", pertenece al destacado investigador y teórico teatral español José Antonio Sánchez. El texto propone pensar una ética de la representación en la esfera donde la política y el arte se entrelazan. En el campo específico de las artes escénicas (donde los cuerpos tienen una dimensión real en el escenario), este ejercicio supone considerar un doble desplazamiento: por un lado, de la obra a la práctica artística; por otro, de una ética de la representación a una ética del cuerpo. La reflexión sobre la ética de la representación en el ámbito artístico, propone Sánchez, inevitablemente conducirá a una reflexión sobre la ética de la representación en el ámbito político y sobre la relación entre arte y política. El investigador español no entiende la ética como un conjunto normativo, sino como el hacer que manifiesta y condiciona la manera en que cada individuo considera a los otros en cuanto "sujetos de derechos y de afectos", independiente de si esta consideración se da en el tiempo de la vida individual o en el tiempo de la vida social. Tres serían los factores a considerar, nos señala Sánchez. Primero, el conflicto entre representación y la ética se manifiesta cuando consideramos la actividad artística como producción y no como práctica; cuando se asume como práctica, necesariamente retorna la cuestión de la ética. Segundo, los sentidos de la representación pueden ser coincidentes pero también antagónicos. Y, tercero, el compromiso de los cuerpos tiene una dimensión práctica con implicaciones éticas y políticas.

La contemporánea vinculación entre teatralidad y prácticas de disidencia a las que remite Sánchez para enfocar la cuestión de lo real es tensionada desde una mirada más propiamente política por el siguiente artículo que conforma este *dossier*, del investigador César de Vicente: "Escenificar el retorno de lo reprimido". El inicio de su análisis se centra en dos grandes tendencias que han querido pensar la condición de la modernidad contemporánea: por un lado, la lógica cultural del capitalismo tardío (Fredric Jameson), y, por otro, aquella que funciona como lógica de la apropiación política (Martín Prada). Esta diferencia alcanzaría a los actuales modos de producción de lo teatral, definidos tanto por lo performativo –según la definición de Erika Fisher-Lichte– como por lo posdramático –según Hans-Thies Lehmann–. De Vicente desea entrar en discusión

con las propuestas epistemológicas de lo performativo y posdramático que proceden, según su argumento, de la lógica del capitalismo tardío, para la que el problema del realismo no existe, dado que la realidad misma ha muerto. Contrario a esta tesis, De Vicente insiste en centrar el problema en la noción de realismo, puesto que este sigue funcionando como único régimen de identificación en el que lo Real sigue siendo el objeto de investigación y de representación, que posee un discurso crítico y va más allá del sujeto.

Desde una aproximación más específica, los dos siguientes artículos revisan el problema planteado por el *dossier* en espectáculos puntuales y desde nuestra realidad latinoamericana. En el primero de ellos, "Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno *Galvarino*", la investigadora y dramaturga de la Escuela de Teatro de la UC, Verónica Duarte, plantea que es posible reconocer en el teatro en Chile una necesidad respecto a la aproximación de lo real en tanto la posibilidad de reconstruir la memoria. A su vez, da cuenta de la utilización del archivo en las artes visuales, para lo cual revisa la obra *El año en que nació*, de Lola Arias. En contraste con esta experiencia, según Duarte, la obra *Galvarino*, de teatro Kimen, problematiza su relación con lo real. Esta obra explora el límite entre realidad y ficción, en la que la acción y la temporalidad están llevadas a su límite: se trabajan sus correspondencias con la realidad.

Para cerrar este *dossier*, leemos "Lo real no siempre se rehace de la misma manera: *Mi vida después* y *El año en que nació*, de Lola Arias", de la investigadora Jean Graham-Jones. En este texto, indaga en las semejanzas y diferencias de las obras de Lola Arias *Mi vida después* y *El año en que nació* (ambas consideradas dentro del "nuevo teatro documental"). Graham-Jones profundiza en la relación entre lo real y lo teatral, el actor y el performer, y la construcción entre la historia con mayúscula y minúscula. La autora parte el artículo señalando su sorpresa ante la notable cantidad de críticos que decían que la obra hecha en Chile *El año en que nació* (AQN) en 2011 era una "versión" de la estrenada en Argentina *Mi vida después* (MVD) en 2009. Considera cierto lo dicho en tanto "nuevo teatro documental", "el método Arias", un "teatro-que-trabaja-con-documentos", un enfoque pluri-generacional ante la historia de un país. La diferencia, según Graham-Jones, radica en que MVD marcó un hito en el tratamiento del teatro documental en Argentina (es la primera vez que no se limitó a una política identificadora), mientras que a AQN la ve más anclada al género documental y, por lo tanto, con menos riesgo.

Cuan más, cuan menos, cada uno de los artículos ofrece una mirada crítica a las grandes interrogantes que apremian hoy al arte teatral, y que apelan a la urgente vinculación del teatro con la actual situación política que conmueve a las sociedades capitalistas.

A continuación, siguen dos artículos que documentan procesos de investigación escénicos-dramatúrgicos. En primer lugar, encontramos el texto de Louis Patrick Leroux, "El investigador-creador frente a sus respuestas resonantes". Este artículo describe la experiencia del autor en un proyecto interdisciplinario de cuatro años a partir de la obra *Witchcraft (Brujería)* de Joana Baillie. Da cuenta de la organización y los desafíos de un proyecto en el que se implican la investigación-creación en un contexto universitario canadiense, el tiempo y el compromiso que exige, el alcance que

tiene en los estudiantes, y la exigencia de un proyecto así para el investigador, que será artista y pedagogo a la vez. Le sigue el texto del académico de la Universidad Arturo Prat de Iquique, Iván Vera Pinto: “*Coruña: una tragedia obrera revivida en la dramaturgia tarapaqueña*”. Se trata de un texto más bien de autor, en el que da cuenta de su proceso de creación vinculado con el teatro social obrero de principios del siglo XX en Chile; así, se pregunta cómo la revisión (en torno a la memoria) de acontecimientos trágicos de nuestro país (en este caso la masacre obrera de la Oficina de Coruña en 1925) constituyen un aporte al teatro chileno y a la identidad de Tarapacá. El valor de ambos artículos es que nos permiten reconciliar la experiencia del creador e investigador con la del pedagogo como investigador.

El número se completa con la publicación de la obra *Limitrofe, la pastora del sol*, del joven dramaturgo egresado de la UC, Bosco Cayo, y estrenada en la temporada del 2013 en el Teatro del Puente. La obra es seguida por el texto de creador, “La dramaturgia como espasmos urgentes de realidad. Anotaciones de una Compañía Limitada”, en el que a partir de la pregunta “¿cómo el teatro se mezcla con la realidad?”, explica la manera en que concibió su obra. Sucede a este testimonio una crítica de la obra misma, elaborada por Marcela Piña: “Un puente para cruzar la frontera: Obra *Limitrofe, la pastora del sol* de Bosco Cayo”.

Finalmente, se reseñan tres importantes publicaciones disciplinarias. En primer lugar, la investigadora de la Universidad Católica de Valparaíso Marcia Martínez realiza una completa síntesis de las actas del V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual, organizado por la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso entre el 2 y el 4 de mayo del 2013. Luego, Paulina Sarkis reseña el libro *Teatro y estética comunitaria. Mirada desde la filosofía y la política*, escrito por la investigadora Lola Proaño, cuyo principal valor, según indica Sarkis, radica en que acerca a los lectores de habla hispánica, con el rigor analítico de una mirada académica, a los problemas fundamentales del teatro comunitario. La tercera reseña, a cargo de Rocío Rodríguez, logra una lectura muy sugerente y bien contextualizada del libro del académico de la Universidad de Salamanca Emilio de Miguel: *De teatro. La preparación del espectador*.

Para nosotros, es motivo de orgullo llegar a este número 138 con artículos de destacados investigadores internacionales y nacionales, lo que es una muestra de consolidación de esta nueva propuesta editorial.

Mauricio Barría  
Miembro Comité Editorial

# :: DOSSIER

LA IRRUPCIÓN DE LO REAL  
EN LA ESCENA ACTUAL



# Ética de la representación<sup>1</sup>

## An Ethics of Representation

José Antonio Sánchez M.

Universidad de Castilla, La Mancha

josea.sanchez@uclm.es

### Resumen

---

El presente artículo se funda en la pregunta de si acaso la representación admite o no una ética. Examinando las tensiones entre ambos conceptos, que a primera vista parecieran irreconciliables, el texto propone pensar en una ética de la representación en la esfera donde la política y las artes se entrelazan. Desde el terreno de las artes escénicas, en específico, se sugiere que el conflicto entre ética y representación parece distenderse cuando los creadores ponen (literal o metafóricamente) el cuerpo en escena e invitan a los participantes en el acontecimiento escénico a asumir cierto riesgo. El poner en cuerpo tiene una dimensión tanto práctica como política. En este marco, la relación entre representación y ética precipita el desplazamiento de la obra a la práctica artística y de una ética de la representación a una ética del cuerpo.

### Palabras clave:

Representación – ética – política – artes escénicas – cuerpo.

### Abstract

---

The present article is based on the question of whether or not representation contains an ethics. In examining the tension between both concepts, which at first glance appear irreconcilable, the text proposes to consider an ethics of representation in the sphere where politics and the arts intertwine. In the field of the performing arts, specifically, it suggests that the conflict between ethics and representation seems to distend when the creators place (literally or metaphorically) the body on stage and invite participants of the staged event to assume a certain degree of risk. The process of embodiment has a dimension that is both practical and political. In this framework, the relationship between representation and ethics hastens the displacement of the work to artistic practice and of an ethics of representation to an ethics of the body.

### Keywords:

Representation – ethics – politics – performing arts – the body.

<sup>1</sup> La primera versión de este texto fue presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Teatrales: "Indisponer la escena". Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. Marzo 2012. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación "Teatralidades Disidentes", financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del gobierno de España: HAR2012-34075.

El título del presente artículo se adelanta problemático. La ética opera en el ámbito de la práctica, no en el de la representación. Se actúa de acuerdo a una ética. ¿La representación admite una ética? La pretensión de hablar de ética de la representación, ¿delata ingenuidad o arrogancia? En cualquier caso, el título parece inconsistente, un oxímoron. Por otra parte, la relación entre “ética” y “representación” no solo se plantea en el ámbito artístico, sino que inmediatamente apunta a los usos políticos de la “representación”. De modo que cualquier reflexión sobre la ética de la representación en el ámbito artístico inevitablemente conducirá a una reflexión sobre la ética de la representación en el ámbito político y a la relación entre arte y política.

En primer lugar, habrá que revisar la definición de ética. Por ética no entendemos, como dice el diccionario, “el conjunto de normas morales que rigen la conducta humana” (1009), sino más bien el hábito de comportamiento que se manifiesta en la práctica social y que afecta a la toma de decisiones que comprometen a los otros. La ética no es un conjunto normativo, no se basa en principios trascendentales ni se impone como catálogo. La ética es un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto sujetos de derechos y de afectos; se trata de una ética inmanente, que no fundamenta una moral, sino que se identifica con ella en el tiempo de la vida individual y en el tiempo de la vida social. (Que la ética tiene límites borrosos con la política es evidente. De lo contrario, las religiones y las iglesias no habrían tenido una relación tan promiscua con los poderes político y económico a lo largo de la historia).

La ética es una moral que se afirma en el tiempo. Pero se manifiesta siempre en el presente. ¿Cabe una ética más allá de la presencia en el presente? La ética nos prepara por medio de la moral para tomar decisiones en el momento. La ética no es una “reserva” que genere beneficios futuros, no puede ser entendida en términos de producción, sino en términos de práctica. De hecho, la introducción de consideraciones éticas en la práctica artística ha conducido a una parálisis de la creación. Susan Sontag se ocupó ya en *The Aesthetics of Silence* de aquellos artistas que optaron por el silencio en busca de una coherencia entre la práctica artística y la práctica vital. En el ámbito de las artes escénicas y de acción, son muchos los creadores que llegaron de manera forzada o voluntaria a esta conclusión: Antonin Artaud, Ann Halprin, Lygia Clark, Jerzy Grotowski, entre otros. Ellos entendieron que la representación era incompatible con la ética. Y que el sostenimiento de una cierta posición ética solo se daba en prácticas no mediadas por la representación: en el encuentro y en el hacer, y no en la representación de la vida ni en la representación del encuentro.

Recientemente Rabih Mroué se formulaba la siguiente pregunta:

¿Qué es la ética en el arte? No sabría decirlo. Yo personalmente admiro manipular a la gente. Pero esto puede tener diferentes significados. Desde mi punto de vista, el arte no es propaganda, o política en un sentido reducido. El teatro es un lugar donde uno piensa; donde se pueden cuestionar cosas y remecer normas y estereotipos. Es un experimento total; no hay límites. Pero un problema ético para mí sería explotar al arte para fines de propaganda política, tratando de lavarle el cerebro al público. (La traducción es nuestra)

Sin embargo, hay tres factores que deberíamos considerar:

1. El conflicto entre la representación y la ética se manifiesta cuando consideramos la actividad artística como producción y no como práctica. Al concebir la actividad artística como práctica, es decir, al asumir la dimensión social y procesual de la creación artística, necesariamente retorna la cuestión de la ética, aunque sea de un modo paradójico.
2. Cuando hablamos de "representación", consideramos conceptos muy diferentes que coinciden en el espacio escénico. Los sentidos de "representación" pueden ser coincidentes, pero también antagónicos.
3. La mediación representativa, en el ámbito de las artes en vivo, se ve alterada por la inmediatez de cuerpo y por la relación real de los cuerpos sobre un escenario o en un espacio de actuación compartido con otros cuerpos observadores o participantes. El compromiso de los cuerpos, el poner en cuerpo, tiene una dimensión práctica con implicaciones éticas y políticas. Hablar de una ética de la representación es en gran parte hablar de una ética del cuerpo. O, dicho de otro modo, la representación solo resuelve la incompatibilidad con la ética cuando el cuerpo se pone en escena, cuando uno pone su cuerpo, no necesariamente como actor, pero sí como creador que pone en juego su propio cuerpo.

Ahora bien, el cuerpo ¿no es precisamente aquello que resiste a la representación? El cuerpo, ¿no es lo real irrepresentable? Ciertamente, el cuerpo es indisociable de su imagen. El cuerpo, como recordaba Hans Belting, es siempre su propia imagen (112). Pero esa imagen se convierte en representación solo cuando se prescinde del cuerpo que la sustenta, cuando el cuerpo está ausente o cuando se priva al cuerpo de aquello que lo define como cuerpo subjetivo.

El teatro dramático es un ejercicio de ausencias. Toda representación lo es de algo ausente. Pero si el teatro es un ejercicio de ausencias, ¿cómo pensar la ética en su interior? Porque la ética no existe sin el encuentro y el encuentro no puede producirse en ausencia. Puede producirse en la distancia, en la co-temporalidad distante, pero no en ausencia, ni tampoco en la asincronía. El compromiso ético estaba precisamente en la base de la negación del teatro dramático por parte de Artaud, y guió el desarrollo del arte de acción corporal desde los años sesenta. Sin embargo, hay algo demasiado fácil en esta salida.

Desde una posición aparentemente contradictoria con la de Mroué, Angélica Liddell, el año 2007, defendía la función ética del arte: "El Arte siempre es el encargado de luchar contra la cultura. Estos principios tienen que ver con el humanismo, es decir lo que une a las artes son los principios éticos, la renovación estética es una cuestión ética" ("El sobrino de Rameau" 147). Este rescate del humanismo puede resultar problemático en una época marcada por la urgencia de la decolonización y del agotamiento del eurocentrismo. Pero incluso si renunciáramos al "humanismo", tendríamos que inventar otras palabras, otro lenguaje, para hablar de aquello que intentamos comprender como fundamento de la ética y que tiene que ver con una relación intrascendente con los otros. Intrascendente, porque ninguna religión rige la moral: no existe ética sin aceptación de la inmanencia. Agamben lo formula de la siguiente manera:

El hecho desde el cual debe iniciarse cualquier discurso sobre ética es que el hombre no es, ni tiene que ser ni tampoco debe realizarse en ninguna esencia, vocación histórica o espiritual o algún destino biológico. Solo considerando esto es que algo como una ética puede existir: pues está claro que si el hombre fuese o tuviese que ser de esta o aquella sustancia, tuviera este o aquel destino, no existiría una experiencia ética posible, solo habría tareas [obligaciones] que realizar. (*La comunità* 139)

La experiencia ética acontece en un espacio de libertad, de relaciones libres y, por otra parte, de relaciones igualitarias: una relación en la que yo reconozco al otro como igual a mí, compartiendo algo que en el pasado definimos como humano y que ya no resulta tan fácil definir. Y es que ahora que hemos borrado las diferencias entre lo humano y lo animal, entre lo animal y lo inerte, entre la inteligencia orgánica y la computacional, ¿cómo mantener los principios éticos sobre los que se basaron los discursos emancipadores? ¿O debemos abandonarlo para empezar desde otro lado?

El riesgo es que en este tránsito hacia otro paradigma, acaben con nosotros y nos cueste mucho más levantarnos.

## 1. Qué significa representar

Partamos de una historia antigua. Les quiero recordar una película filmada en el año 1952: *La carroza de oro*, de Jean Renoir. Renoir es uno de los grandes maestros de la puesta en escena cinematográfica. El crítico André Bazin se basó en su obra para definir un concepto de realismo centrado precisamente en la puesta en escena, frente a otros modelos que partían más bien en el montaje: el montaje producía abstracción, un discurso dirigido por el realizador-montador, mientras que la puesta en escena se mantenía más cerca de la realidad. Desde ahí, Bazin defendería el cine de Orson Welles y de los neorrealistas italianos. Y no deja de resultar interesante que los dos grandes realistas del cine de postguerra según el crítico francés, Welles y Renoir, fueran ambos amantes de lo teatral.

En *La Carroza de Oro* vemos a una *troupe* de actores italianos que llega a un país de América Latina, en la época del Virreinato. Ese país es probablemente Perú; y esa ciudad probablemente Lima. Lo que ocurre en la película es que los actores de comedia del arte de esta *troupe* italiana, encabezados por la Colombina, interpretada por Anna Magnani, pondrán al descubierto la teatralidad del sistema político cortesano del Virreinato.

Renoir realiza un interesante juego de cajas y presenta un escenario donde comienza la función; ese escenario, cuando la cámara entra, se convierte en un espacio urbano, momento en que pasamos de un registro teatral a un registro cinematográfico. De forma similar a *La regla del juego* –su película de 1939–, detrás de esta comedia de enredo, donde tres personajes muy distintos se enamoran de Camilla-Colombina, se despliega con una óptica muy juguetona, una certera crítica de la teatralidad del sistema. Al final de la película, Camilla, abrumada por sus tres pretendientes (el virrey, el torero y su joven amante convertido ahora en militar), se pregunta dónde está la verdad; pensaba que había una diferencia entre la escena como lugar de la mentira, y la vida social como lugar de la realidad y la verdad. Pero se da cuenta de que



*Los santos inocentes*. Mapa Teatro. Dirección: Heidi Abderhalden y Rolf Abderhalden. 2010. Fotografía: Rolf Abderhalden.

no es así: hay mentira por todas partes y no hay verdad en ninguna parte, o bien, la verdad es algo que no corresponde con lo que nosotros pensamos que era verdad. Sobre todo, descubre que no se puede vivir sin máscaras. La verdad no tiene que ver con un quitarse la máscara, sino con un negociar las máscaras que permiten la relación más intensa o la relación más justa o la relación más solidaria en cada momento. Y que probablemente la ética tiene más que ver con el saber qué máscara ponerse que en quitarse la máscara.

Camilla adquiere en esta película una función de representación que va más allá de la representación teatral. Deriva de una identificación del pueblo no con el personaje de Camilla, ni con Colombina, sino con la posición de Camilla. Pero Camilla es indistinguible de Colombina. Y esto es lo que me interesa destacar. Camilla solo llega a ser querida porque representa a Colombina. Pero Camilla no es querida como Colombina, sino como Camilla.

El éxito de Camilla radica en que el pueblo se identifica con ella, porque Colombina, su personaje, es una criada, una mujer de pueblo, que hace chistes y se trata a sí misma de una manera desenfadada, con humor, relativizándose a sí misma. Colombina, como Arlequín, es "una más", "uno cualquiera"<sup>2</sup>. Probablemente si Camilla representara en la Comedia del Arte el papel de Isabella o un papel trágico, una Antígona, no tendría el mismo cariño. Podría despertar admiración, respeto, pero no el mismo cariño, el que convierte a Camilla-Colombina en representante en el sentido de representativa, en el sentido de representación de lo que "nosotros", lo que todos, como pueblo, somos, en contraste con el poder colonial representado por el virrey.

Como la película de Renoir es una comedia, no ahonda en análisis políticos y se limita a que el virrey, por amor, regale el símbolo de la representación soberana, la carroza de oro, a

2 "L'essere che viene è l'essere qualunque" (Agamben 10).

una extranjera. Esto es lo interesante, pues no solo rompe el esquema jerárquico de las clases (el poder está en la nobleza), el esquema económico del capital (el poder es de los ricos), sino que también rompe el esquema identitario nacional: el poder pasa a una cómica sin patria (eso sí, europea y blanca).

El término "representación" tiene varios sentidos en castellano, que en otros idiomas son dados por otras palabras. Y esto afecta a nuestra concepción de lo teatral, a diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos culturales.

1. La representación teatral, que se refiere a la puesta en escena de una obra dramática o de un material no dramático sobre el que se elabora una dramaturgia. La representación puede referirse, a su vez, a la idea de escenificación (*Inszenierung*) o al momento del hacer presente cada noche la puesta en escena (*Aufführung*).
2. La representación mimética: yo represento a otro mediante la imitación o mediante una construcción de un personaje, en un proceso análogo a como la pintura representa un paisaje. Se trata de representar en el sentido de ponerse en el lugar de otro o en el lugar de otro mediante un ejercicio de construcción, o de mimesis. Es lo que en alemán se nombra con el término *Darstellung*.
3. La capacidad de algo o de alguien para representar los rasgos comunes; lo que en una vieja óptica identitaria podríamos llamar las "esencias", y en una perspectiva democrática, los rasgos comunes, lo significativo en la comunidad.
4. Representar en el sentido de actuar en representación de alguien. El virrey es representante del rey; el rey, de Dios. Y el poder está en ese esquema de representación. En un sistema democrático, la idea de representación es inversa: el pueblo –en teoría– elige a unos representantes, y esos representantes eligen a un presidente. Esta idea de representación en términos políticos, la representación de los intereses y derechos de un colectivo, de un país, de un territorio como consecuencia de una delegación de voluntad, corresponde a lo que los alemanes denominan *Vertretung*. Y puede tener otros significados más cotidianos: el representante legal de alguien, el representante de los trabajadores.

Lo que ocurre en la película es que la primera idea de representación (1) se extiende a la vida social. La sociedad se convierte en un teatro, como consecuencia de ese juego barroco anunciado en la primera secuencia. Y Camilla, de ser actriz y por tanto *Darsteller* (2), de ponerse en el lugar de Colombina, que a su vez se pone en el lugar de la criada, pasa a convertirse en representativa del pueblo (3). De ahí, es muy fácil dar el paso siguiente y convertir a Camilla-Colombina en "representante" (*Vertreter*) (4)

La potencia política del teatro, o más bien de la teatralidad, se asienta sobre la transición de la *Darstellung* a la *Vertretung*. Lo localizamos en los grandes personajes de la literatura dramática. Obviamente, *Hamlet* no es un personaje mil veces representado (1) por representar (2) a un príncipe, sino porque su drama es representativo (3) de un conflicto humano más general. O Antígona. Pero no es tan fácil actualizar a Hamlet o Antígona de manera que mantengan ese

carácter representativo y no se conviertan en una representación (1) de la primera categoría, es decir, en una mera ficción singular.

Lo que está en juego en *La carroza de oro* es quién representa mejor al pueblo. Si el representante político, el virrey, el torero, el soldado o la actriz. El virrey debería ser representante (4) de la ley, garantizar los derechos, tomar decisiones que afectan al bien común, y no tiene por qué ser representativo (3) ni tendría que representar su poder por medio de su apariencia (2) o de su carroza (1). El personaje del soldado podría representar un contra-poder, en el mismo sentido, pero poniendo en evidencia la falsedad que deriva de la representación teatral practicada por el virrey. El torero y la actriz, en cambio, representan (2) y son representativos (3), pero su representación tiene que ver con la afectividad, con el comportamiento, incluso con la fragilidad. El problema comienza cuando el representante político (4), que es el representante de los derechos, puede tener la tentación de ser también representante de los afectos y de las identidades (3), para lo cual pone en juego la teatralidad (1).

Pero por la misma razón que se demanda a un representante político o sindical que no se convierta en un actor ni que se arrogue la representatividad (3), también se puede demandar a un actor que no utilice los privilegios del escenario para considerarse representante (4) o representativo (3) de nada, sin por ello renunciar a la formulación de discursos. La posibilidad de que alguien llegue a poner en escena el Hamlet contemporáneo o la Antígona contemporánea no depende tanto del talento artístico o actoral, sino de la capacidad humana de vaciarse de individualidad, vaciarse de expresión, para llegar a ser uno cualquiera.

## 2. Representar a los otros

En uno de los escritos fundacionales de los estudios poscoloniales, *Can the subaltern speak?*<sup>3</sup>, Gayatri Chakravorty Spivak criticó las ideas formuladas por Foucault y Deleuze en su diálogo “Les intellectuels et le pouvoir” (1972). Para su crítica, se apoyó en Derrida y en Marx. Revisemos brevemente esta discusión.

Según Deleuze, “Ya no hay representación, solo hay acción, acción de teoría, acción de la práctica en relaciones de relevos o de redes” (Spivak 55). Para Spivak, Deleuze estaría pasando por alto la diferencia entre el concepto de representación en cuanto “hablar por” (4: *Vertretung*) y el concepto de “re-presentación” en cuanto “poner en lugar de” (2: *Darstellung*). Para establecer su posición, Spivak recurre a Marx, quien había establecido la heterogeneidad de la clase proletaria. Tal heterogeneidad la haría irrepresentable (2), pero no por ello habría de quedar privada de representación política (4). El problema se agudiza si tenemos en cuenta que toda acción en la esfera pública es en mayor o menor medida una actuación (Cvejic y Vujanovic 31). Este problema es el que aparece invertido en la película de Jean Renoir, cuya insuficiencia se pone ahora de relieve. Colombina solo puede ser representativa del pueblo a condición de practicar una violencia homogeneizadora. Y el trasvase de la representación (2) a la representación (4) aumenta más aún la violencia.

3 El título original es *Can the subaltern speak?* El traductor opta por el plural aunque la opción más literal sería “¿Puede hablar la subalterna?”.



*Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Dramaturgia y dirección: Angélica Lidell. 2007. Fotografía: Alberto Nevado.

Por otra parte, no deja de resultar interesante que Renoir situara la acción en el siglo XVIII y en Perú. Como Richard Sennet expuso en su libro *The fall of the public man (El declive del hombre público)*, en las décadas en que se gestó la modernidad europea, la diferencia entre la esfera pública y la privada eran muy nítidas y no se mezclaban. La esfera pública era el territorio de la máscara y la representación, el *theatrum mundi*. Mientras que la esfera privada era el espacio de la intimidad. Esta diferencia nítida comenzó a borrarse precisamente con el nacimiento de la modernidad: los sentimientos invadieron la esfera pública, y la máscara la privada. Y tal confusión se fue acrecentando hasta el siglo XX. En realidad, Renoir habla de la sociedad urbana del siglo XX utilizando el escenario del Perú colonial. Practica el extrañamiento, al modo de Brecht, para poner sobre la mesa un tema que le interesa analizar. Ese tema es el mismo que ocupó en esos mismos años a la microsociología, y especialmente a Erving Goffman, el teórico que recuperó de forma más explícita la metáfora teatral para el análisis sociológico.

Sin embargo, en uno y otro caso, falta un elemento de crítica, que se produciría años más tarde, gracias a los discursos feministas y poscoloniales. Para abordar la cuestión en su complejidad, sustituyamos la primera imagen, la de Camilla-Colombina, por dos nuevas imágenes que plantean nuevos problemas al estudio de la representación.

La primera es la de la protagonista de *Rosa Cuchillo*, de Yuyachkani (2002). En este caso, la construcción del personaje por parte de la actriz Ana Correa resulta de una fusión de un personaje literario con la memoria de una persona real, Angélica Mendoza (Rubio 71-7). En las presentaciones públicas realizadas por Yuyachkani durante la celebración de las sesiones de la Comisión para la Memoria y la Reconciliación, se produjo algo similar a lo que imaginó Jean Renoir en un contexto mucho más lúdico:

la actriz personaje, que es una mujer cualquiera, en el sentido de que es una mujer del pueblo no investida previamente de representación alguna, se convierte en representativa de una situación de dolor, de duelo y de exigencia de justicia, representa un dolor común. Y la posibilidad de esa representación no radica en una cualidad específica del individuo o en una articulación precisa de una idea, sino, ante todo, en la capacidad de vaciamiento del individuo actor para dejarse habitar por una fuerza ajena que a continuación se convierte en una fuerza colectiva.

La segunda imagen procede de un trabajo que combina arriesgadamente testimonio y teatralidad: *The Continuum*, de Ong Keng Sen (2002)<sup>4</sup>. En esta pieza se da un proceso inverso: un proceso de singularización. Se trata de pasar de los datos y la información histórica que como espectadores tenemos del genocidio perpetrado por el Jemer Rojo en Camboya, a la historia de un individuo. Ese individuo es una bailarina y maestra de bailarinas, Em Theay, y la pieza se construye como un proceso de singularización de alguien que había sido cosificado junto a miles de compatriotas. De ser representativa de las víctimas, de ser una más, va apareciendo un individuo, que además es una artista, para quien la condición individual es además inherente a su función social. La singularización se produce en el cambio de una representatividad (y también de una identidad) por otra: se produce un desprendimiento de la máscara de víctima de la represión del Jemer Rojo, para asumir la máscara de bailarina y maestra de bailarinas. Pero lo interesante es esa fase liminal en la que la pieza trabaja: el cambio de máscara durante el cual se adivina la individualidad.

Las dos tensiones manifiestas en estas piezas son necesarias. En un caso se trata de una desindividualización temporal de la actriz, un vaciamiento de personalidad para volcar el afecto sobre la representación de lo común. Esa representación no es un mero ejercicio de duelo, sino que acompaña los testimonios dichos durante las sesiones de la Comisión, donde serán escuchadas y respetadas. La representación no conduce al silencio, sino más bien a la toma de la palabra. La representación, en una figura al mismo tiempo singular y plural<sup>5</sup>, fortalece la decisión, previamente adoptada por los testificantes, para relatar sus historias con cuerpos y miradas individuales, las propias y las de los seres queridos que ya no pueden hablar por sí mismos (Nancy 17).

La gran diferencia entre las piezas de Yuyachkani y Ong Keng Sen radica en el estatus de la actriz. La primera es una actriz profesional, que pierde su individualidad para representar una persona que es al mismo tiempo una pluralidad. En otro caso, la misma persona que ha sufrido ese proceso de internamiento en la prisión del Jemer Rojo es la que emerge en escena ya no como documento, ya no como número, ya no como imagen, ya no como signo de una pluralidad, sino como persona que ha elegido una trayectoria vital determinada y que la muestra en escena. Y al hacerlo, reivindica su propia individualidad, pero también de todas y cada una de las víctimas que podemos recordar en el museo del genocidio en Camboya.

Podríamos considerar ambos espectáculos como ejemplos de un teatro político que asume la necesidad de distinguir entre actuación, representatividad y representación. El mantenimiento de la representación / actuación de personajes depende de la capacidad de mantener esa distinción.

4 Véase Sánchez, José A. "The Continuum. Beyond the killing fields (2002)". Web.

5 "Ser singular plural significa: la esencia del ser es, y solamente es, en tanto co-esencia" (Nancy 17).

### 3. Virtuosismo o sacrificio

¿En qué condiciones un ejercicio de representación con implicación afectiva y con voluntad política es éticamente asumible? A esta pregunta podríamos responder con los mismos argumentos expuestos por Susan Sontag cuando se interroga sobre las fotografías de guerra. Quizás las únicas personas que deberían ver esas fotografías son las que están en condiciones de aliviar o evitar ese dolor. El resto, quienes solo pueden ser espectadores, no tendrían por qué verlas. A no ser que se trate de activar la memoria, no la memoria colectiva, que según Sontag no existe, sino la memoria del horror en cada uno de los individuos que observan las imágenes (*Ante el dolor* 53, 100). Sontag no se pregunta sobre la legitimidad del acto de fotografiar el horror, pues asume que el fotógrafo está ahí para capturar la realidad, y que la realidad debe ser conocida. En cambio, la representación teatral plantea una cuestión ética previa: la decisión de reconstruir una situación o una vida y representar una experiencia o un personaje.

Partamos en este caso de un ejemplo anónimo: una autora europea comprometida con el sufrimiento de las mujeres inmigrantes decide escribir una obra dramática basada en hechos reales. La pieza incluye procedimientos narrativos, y la dramatización de escenas a cargo de una sola actriz. La actriz posee gran habilidad interpretativa: sabe transitar perfectamente de un registro a otro, sabe bailar, sabe fingir voces de otros personajes que aparecen en la historia cuando narra. Y consigue además transmitir la emoción: un relato impactante, efectivo, desde el punto de vista emocional, que visibiliza una realidad que conocemos pero que no está visible diariamente. Sin embargo, presenta algunos problemas: primero, la legitimidad para representar el testimonio de una persona real; segundo, la legitimidad para convertir a esta persona en referente o en modelo, en representativa; tercero, la incoherencia entre el virtuosismo técnico desplegado por la actriz y la desestructuración de la vida de la persona (y del colectivo) representada.

Quizás hay lugares y temas donde el virtuosismo resulta intolerable. Porque uno de los problemas del virtuosismo es que clausura la representación: imposibilita el acceso<sup>6</sup>. Un actor virtuoso se enfrenta a un problema ético en el mero ejercicio de la representación: ser virtuoso de la composición psicológica, o de la reproducción gestual de otro, ya implica la posibilidad de suplantar al otro, y, por tanto, negar su subjetividad, cosificarlo. (Obviamente es mucho más peligroso un virtuoso político, que tiene la capacidad de silenciar a miles y apropiarse de subjetividades, y desde ahí tratar de modelarlas o de anularlas). La pregunta ética se agrava cuando de lo que se trata es de representar el dolor de otro.

Ante esto, se podría responder: "Si no se cuenta la vida de esta persona, es peor. Porque esta persona está silenciada, nunca tendrá acceso a un escenario, probablemente tampoco a una televisión" (Sontag, *Ante el dolor* 101). Y el silencio de esa persona equivale a la invisibilización de un sufrimiento y de una injusticia. Es preciso hablar, y es preciso crear espacios de memoria para impedir que los crímenes se sigan cometiendo. Ahora bien, ¿qué lugares y dónde? ¿Qué representaciones y cómo? ¿Qué sentido tiene musealizar o representar el dolor distante e ignorar el dolor de quienes están más cerca? ¿Qué evita o alivia esa representación?

6 Hablo aquí de virtuosismo en un sentido coloquial, sin atender a la consideración que Virno hace del virtuosismo como modelo de comportamiento que iguala la acción política y la acción cultural o trabajo inmaterial. Véase: Paolo Virno, «Excursus sobre el teatro. La escena y las comillas», en *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires: Cactus / Tinta Limón, 2004. 42-5.

En el caso de nuestro ejemplo, no hay duda de la necesidad de mostrar ese sufrimiento, pero cabría cuestionar por qué el sufrimiento que se muestra es el de otra (una mujer inmigrante) para un nosotros (europeos), y no simplemente el de una mujer que ha sufrido violación y explotación al lado de nuestra casa. Aunque lo más problemático de la representación reside en el virtuosismo de la actriz. La primera condición en este caso para una representación ética del dolor de los demás sería la renuncia al virtuosismo.

Esto es lo que tienen en común la política y el teatro: que un actor profesional puede contar la vida de alguien mejor que ese alguien, del mismo modo que un político profesional puede, en teoría, defender de mejor modo los intereses de cualquiera. El virtuosismo otorga efectividad representativa. Pero ¿se puede ejercer esa representación sin al mismo tiempo arrogarse el poder? O en otras palabras, el despliegue de la potencia de los representados en la escena (teatral o política), ¿sirve para empoderarles o contribuye a empoderar al virtuoso? Esta es la ética de la representación. No hay una respuesta general. La legitimidad del teatro, del viejo teatro en que se representan personajes, como la legitimidad de la política, se basan en una decisión ética, en una devolución constante del poder a aquellos cuya potencia se usa.

¿Bajo qué condiciones uno puede ganarse el derecho a la representación? Esta es la pregunta que se hace Angélica Liddell en *Perro muerto en tintorería* (2007). Invitada a producir una pieza en el teatro nacional de Madrid, la dramaturga se cuestiona a sí misma qué representa ella como actriz y cómo puede representar el dolor de otros desde ese lugar de representación central. Para buscar una respuesta, recurre a la exposición, desde el principio, de su propia contradicción: la de una voz y un cuerpo críticos al sistema institucional que acepta la financiación y la plataforma que ese sistema le ofrece para poner al descubierto la hipocresía, la violencia escondida en el mismo. En cierto modo, practica sobre sí misma, como dramaturga-actriz, un ejercicio de autodestrucción como medio de destruir la estructura de representación en la que se inscribe, y cuando llega el momento de representar al otro, a la otra, la dramaturga se retira y deja paso a la mujer: Nasima, una inmigrante magrebí, a la que se cede la centralidad de la escena. Columpiándose, como la Getsemaní del cuadro de Fragonard, presente durante todo el espectáculo, Nasima ataca el modo en que se construye a los otros, a los inmigrantes, desde la ilustrada Europa, y la hipócrita negación de la ciudadanía real que tales representaciones comportan:

Sí, es más fácil pensar que soy un tópico, es más fácil pensar que el enemigo es un tópico, es más fácil pensar que las víctimas son un tópico. . . . La vida puede continuar normalmente gracias al exotismo. Gracias al exotismo nos colonizasteis. Gracias al exotismo nos esclavizasteis. Gracias al exotismo nos aniquiláis. Gracias al exotismo nos deportáis cuando somos muy pobres. O nos encerráis en lugares llamados "centros de internamiento". El primer crimen que se perpetra contra nosotros es la pobreza. La economía es una de las formas del crimen. La economía es una de las formas del racismo. (234-35)

Angélica Liddell parece actuar desde la responsabilidad ética. Pero, ¿resuelve de manera efectiva la contradicción política? Jaques Rancière advirtió de este riesgo en su reflexión sobre la relación entre ética y política y en el arte: huyendo de lo que él llama la "ética *soft*" (aquella practicada por arquitectos y artistas para introducir mejoras cotidianas en ámbitos sociales deprimidos), se cae en la "ética *hard*", la de la denuncia y el duelo:

[S]i la ética *soft* del consenso y del arte de la proximidad es la acomodación de la radicalidad estética y política de ayer a las condiciones actuales, la ética *hard* del mal infinito y de un arte destinado al duelo interminable de la catástrofe irremediable aparece como la estricta inversión de esta radicalidad. (*El malestar* 159)

Esta inversión está justificada por una concepción del tiempo, surgida en la modernidad, que entendía el tiempo partido por un corte revolucionario, que estaba por venir. “Pero ese corte ya no está por venir, sino en el pasado. Entonces la opción ética parece una opción por el duelo infinito” (161). Rancière no descalifica. Simplemente trata, una vez más, de hacer explícita la paradoja.

#### 4. Ética del cuerpo

¿Qué condiciones deben darse para hablar de una ética de la representación? ¿De qué modo escapar a la complicidad entre representación y mercantilización de los cuerpos en un contexto político en que el colonialismo se ha expandido y difuminado? ¿Cómo poner en escena al otro? ¿O cómo *indisponer la escena* para que la presencia del otro sea efectiva?

Tal vez, una primera respuesta sea la de afirmar la necesidad de ponerse en escena. Ponerse en escena no significa literalmente que el autor, el director, o el actor-autor se planten sobre el escenario y actúen en directo frente al público. Ponerse en escena significa más bien asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, comprometerse corporalmente con el discurso (sea verbal, visual, físico o virtual). Jean Renoir es un ejemplo de director que se “pone en escena”, a veces de manera literal, actuando por ejemplo en *La regla del juego*, y otras detrás de la cámara, pero muy visible corporalmente en la propia representación. Pero también los escritores pueden ponerse en escena, pueden asumir el riesgo de la exposición física. Mucho más evidente es el caso de los dramaturgos y directores que se ponen en escena. En este caso, la ética de la representación coincidiría en parte con la decisión de “poner el cuerpo”. La ética de la representación es en efecto una ética del cuerpo.

El dramaturgo Eduardo Pavlovsky propuso entender la ética del dramaturgo-actor como coherencia.

Eso es para mí la ética: no decir cualquier cosa según las circunstancias lo exijan. . . . En *Rojos globos rojos* El Cardenal lo dice claramente: “Qué lindo es decir todos los días lo mismo en este país y no andar cambiando de un lado para el otro”. Esta es la única ética de la que yo puedo hablar: la del acto. La del compromiso irrevocable. No conozco otra. Por eso pienso también que Teatro Abierto fue un acto de enunciación ético. Se puso el cuerpo. (141)

Un poco más adelante, Pavlovsky explica lo que aprendió del teatro pobre de Grotowsky, y su descubrimiento gracias a él de que el actor no es un exhibicionista, sino, por el contrario, alguien que se expone: “para mí el teatro fue y es un constante descubrimiento de mí mismo. Cuando ensayo descubro que estoy tocando distintas facetas de mi vida, pero cuando lo más personal llega a un nivel estético, lo mío ya no es mío” (23).



Gentileza Archivo Yuyachkani.

*Rosa Cuchillo*. Dirección: Miguel Rubio. Yuyachkani, 2002. Fotografía: Fidel Melquiades.

Este “lo mío ya no es mío” remite nuevamente al proceso de transformación del actor en “uno cualquiera”, es el proceso que hemos identificado en Camilla-Colombina y en Rosa Cuchillo. El actor se vacía de sí para convertirse no en un personaje con identidad definida, sino en “uno cualquiera”. Y cuando esto se hace no por virtuosismo, sino para hacer valer un discurso silenciado, este sacrificio adquiere una dimensión ética. La ética solo existe en relación, en relación con los otros, y los otros en este caso son tanto los espectadores como aquellos que adquieren representación en el vaciamiento del actor.

Ahora bien, ¿qué tipo de vaciamiento es este del que habla Pavlovsky? Sin duda, muy distinto al vaciamiento grotowskiano. En un punto intermedio entre el vaciamiento sacrificial de Artaud y el vaciamiento subjetivo de Brecht. Lo podemos reconocer en algunos trabajos de arte corporal o en algunos trabajos escénicos recientes. Ahora bien, esto es efectivo cuando uno llega al punto en que efectivamente la privacidad se interrumpe, se alcanza una cierta borradura de la identidad personal y el actor se pone en condición de ser “un cualquiera”, no “cualquiera”, sino un hombre o una mujer cualquiera. Se llega así a una situación paradójica, en la que uno está actuando como si no actuara, para producir un tipo de experiencia que querría ser real pero que difícilmente existiría fuera del teatro. Y uno se pregunta si no puede llegar a ser tan incoherente como lo primero. Si esto, éticamente, puede ser más aceptable, pero, en la práctica, es igual de incoherente.

Podríamos situar históricamente a Antonin Artaud como impulsor de esta comprensión radical de la actuación. De sus reflexiones deriva la potencialidad de un cuerpo actuante que desafía la representación, que se sitúa éticamente en escena, sorteando las trampas de su pro-

pia imagen<sup>7</sup>. Lo que se pone en escena es un reto a la representación misma entendida como apariencia significativa. Por esta vía llegamos a la puesta en escena de la propia vida o de una manera tan radical que esa experiencia llega a desprenderse de la personalidad privada de quien la pone en escena y dar lugar o presentarse como representación de una multitud de vidas o de una multitud de experiencias. Es la vía del dolor o la vía del sacrificio del artista.

En la introducción a *Perro muerto en tintorería*, Angélica Liddell escribió:

Tal vez solo se puede ser ético desde el sufrimiento. El poeta, el artista, lleva sobre sus imperfectos hombros de bufón el peso de millones de vejaciones. Qué curioso que el bufón sea considerado un necio por aquellos que son los auténticos necios. Los verdaderos cretinos desprecian al falso cretino. Pero el bufón se libra de la sensación de servidumbre burlándose de aquellos que le contratan y de aquellos que pagan por verle, se burla de todos ellos haciendo bien su trabajo, haciendo arte. Eso le hace sentir menos necio, menos esclavo. Darse cuenta de todo lo que ocurre a su alrededor le hace sentir menos esclavo. Mencionar la palabra servidumbre ya le hace sentir menos esclavo. Distanciarse de la vanidad propia de su oficio ya le hace sentir menos esclavo. El verdadero espectáculo está, como diría mi queridísimo Carlos Marquerie, en el patio de butacas. En el fondo, el bufón también es un espectador, pero un espectador exigente. El bufón amplía el escenario al mundo donde actúa la sociedad entera. (156)

Sin embargo, la ética del sacrificio tiene sus límites: el límite de la resistencia física y, finalmente, de la muerte. La representación es contraria al sacrificio. O el sacrificio es imposible en la repetición. Tal vez por ello, en su siguiente espectáculo, *La casa de la fuerza* (en gran parte concebido en México y con la colaboración de actrices mexicanas), Angélica Liddell parece derivar hacia una ética del cuidado. No desaparece el sacrificio, ni la exposición de lo privado. Al contrario, a veces llega hasta el extremo: no tanto por los castigos corporales que Liddell y alguna otra de las actrices se infligen (descargas eléctricas, cortes, laceraciones, trabajos forzados...) cuanto por la sobrecogedora exposición del dolor psíquico, del amor traicionado y la experiencia de soledad en Venecia. Ese dolor personal solo adquiere sentido cuando se pone al servicio de la exposición del dolor de los otros en cuanto exigencia de comprensión, cuando la privacidad se borra y el sufrimiento de la actriz da carne al sufrimiento de los palestinos masacrados en Gaza o las mujeres violadas y asesinadas en Ciudad Juárez.

Lo nuevo en esta pieza es el cuidado con que Angélica trata a sus actores y a sus invitados. Ya se había adelantado en cierto modo en la relación con Nasima, pero ahora se vuelve más claro. En el interior de la representación, se abre un espacio de humanismo, una isla de humanismo: de caricias, de palabras tiernas, de reposo compartido, de regocijo en la alegría y el placer o también de solidaridad en los momentos de sufrimiento.

Esta ética del cuidado ya no descansa solo en el reconocimiento del rostro asociado al lenguaje: se basa en el reconocimiento del cuerpo subjetivo. Y es esta ética del cuidado la que se proyecta hacia el exterior. No se idealiza la realidad; se es consciente de que el sufrimiento es inevitable, que la injusticia es inevitable, a no ser que desaparecieran los desequilibrios que

7 En *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Visor: Madrid, 2007), indagué distintos modos en que los actores evitan la apariencia: hacen acciones reales o incluso viven aquello que actúan.

las causan. Sin embargo, lo que se propone es la posibilidad de enfrentar el inhumanismo con humanismo, y que el cuidado puede vencer la resistencia, las resistencias de la identidad y las resistencias puramente físicas. Angélica Liddell descubre así la ternura de un forzado, no lo somete, lo atrae hacia la poesía, y en el encuentro de la poesía y la fuerza bruta resurge el humanismo.

## 5. Quién tiene miedo de la representación

Podríamos también leer desde esta ética del cuidado la propuesta de Mapa Teatro en *Los santos inocentes*. En este caso, las víctimas están ausentes, no son representadas, apenas indicadas. La no representación de los inocentes es coherente con su privación de representación en la sociedad colombiana: los inocentes son los muertos, asesinados, los pobres, los campesinos que sufrieron la violencia sistémica, pero también esos jóvenes que rememoran la esclavitud a que fueron sometidos sus ancestros y de la que todavía son víctimas.

Mapa Teatro evita la representación, y practica un tipo de puesta en escena que es más bien un *indisponer*. En el ritual que podemos ver en las imágenes documentales, los santos inocentes no son representados, sino que son personificados por el público de la calle, es decir, los flageladores golpean a las personas que acuden a verles. Por tanto, es el propio espectador el que incorpora, sin llegar a representarlo, a inocentes, a aquel que es castigado, el esclavo en el juego del ritual de inversión original, o los niños en el sincretismo con el ritual cristiano; en la propuesta de Mapa, campesinos, indígenas, víctimas de la guerra sucia, de la violencia paramilitar, del narcotráfico, entre otros.

¿Cómo representar a alguien socialmente inexistente?

Mapa Teatro recurre a la presencia en escena del testigo, un testigo que no participa en la acción y que por tanto no está del lado de nadie: ocupa más bien una posición similar a la de los autores (de los espectadores). De hecho, es evidente una complicidad y una proyección entre la figura de Heidi Abderhalden como testigo que reflexiona y la figura del músico, Don Genaro, el maestro de marimba, también testigo que no reflexiona o que reflexiona con la propia música, o que mediante la música abre un espacio de reflexión o purificación.

La pregunta es: ¿de qué manera ese dispositivo afectivo incide en la recepción política? O en otros términos: ¿el dispositivo afectivo puede llegar a cancelar la responsabilidad del espectador en la recepción política de la pieza, en la lectura política del ritual original que se presenta en montaje con los otros materiales?

Indudablemente lo afectivo conmueve. Pero no por ello reintroduce una representación paralizante: Don Genaro no es representativo de nada; Don Genaro no representa un personaje (recordemos que fue precisamente el modelo de la música el que introdujo la abstracción y la no representación); Don Genaro no se erige en representante del pueblo ni tampoco del espectador. Eso sí, la presencia de Don Genaro incide en la pérdida de representatividad que podría recaer sobre Heidi (a quien conocemos como autora). Esta cancelación de la representación se produce sin merma del discurso político y de la capacidad del espectador de establecer una relación intelectual y afectiva con el material.

¿Por qué hablar de ética del cuidado en esta pieza? Precisamente por la voluntad de evitar la transformación del otro en mera imagen. Por la relación que se establece entre los actores y

Don Genaro (muy similar a la que se establecía anteriormente con Juana María Ramírez, la señora que cocinaba arepas en *Testigo de las ruinas*, 2005). Esa relación de cuidado se proyecta también a la relación con los ausentes, las víctimas directas. Aunque no se nos puede escapar que hay un límite: la dificultad para establecer una relación con los enmascarados: los enmascarados en tanto enmascarados siguen siendo el otro, los otros inaccesibles. Entrar en los enmascarados solo habría sido posible desde el sacrificio.

¿Tiene sentido siempre el sacrificio? La respuesta de Rabih Mroué y Lina Saneh parece ser no. Rabih y su compañera Lina Saneh se niegan a ser representativos de la sociedad libanesa en el circuito internacional. Y, sin embargo, su obra, inevitablemente, aborda cuestiones políticas y experienciales relacionadas con su vida, con la historia de Líbano. ¿Cómo hacer compatible el compromiso ético con una historia y una realidad con el rechazo de ser representativos y mucho menos representantes? La respuesta de Rabih es la de poner en cuestión la representación misma, en el interior de la propia representación.

El segundo sacrificio es el que se habría exigido al actor para representar el dolor de su propia sociedad. A ello, Rabih responde con ironía: traslada la propia corporalidad de la inmediatez de la escena a la mediación de la palabra y la imagen. Y ello trabajando con la máxima simplicidad y pobreza (una nueva pobreza propia de tiempos en que el cuerpo desnudo es absolutamente irreal y ya no corresponde a ninguna experiencia de comunicación social).

En su conferencia-performance "The inhabitants of images", Rabih Mroué analiza una serie de fotografías encontradas. La primera muestra un saludo inverosímil entre los presidentes de Egipto, Gamal Abdel Nasser y Rafiq Hariri. La tesis de Rabih es que el choque de manos se produjo cuando ambos estaban muertos: el primero, el líder panarabista egipcio, muerto después de derrotado por los israelíes y el segundo, su sucesor libanés, asesinado por los sirios. La segunda es una serie de pósteres aparecidos en las calles de Beirut, en la que se representan mártires de Hezbolá. Rabih proponía un ejercicio de análisis visual-político para llegar a su tesis más importante: todos los mártires compartían un cuerpo, cada mártir mantenía su rostro, pero la secuencia del cuerpo único y los rostros cambiantes producía un agujero blanco, identificado con Dios.

En su crítica del fundamentalismo, Rabih toca un punto esencial en la causa de la intrascendencia, que es la crítica de la negación del cuerpo por parte de la religión. El cuerpo es despersonalizado, es algo prestado, y la identidad se localiza en el rostro, en los ojos, en la parte noble del ser humano. Pero esa identidad, desprovista de cuerpo, es una falsa identidad, se convierte en un reflejo de la "idea", es decir, en un reflejo de la divinidad. De hecho, el homenaje a los mártires individuales es un falso homenaje a los individuos, se trata más bien de una exaltación del cuerpo colectivo. El cuerpo colectivo es el partido, es Hezbolá, o es la iglesia que lo justifica. Ese cuerpo colectivo se pone al servicio del rostro, del rostro divino. Aunque en realidad el rostro divino no necesita del cuerpo. Es más bien el cuerpo el que necesita del rostro para ser algo más que cuerpo una vez que se ha negado a sí mismo en su identidad individual y humana.

La afirmación del cuerpo al mismo nivel que el rostro muestra la in-trascendencia del rostro. Y la posibilidad de fundar una ética no basada en la trascendencia, sino en la intrascendencia. Lo que me lleva a tratar al otro con cuidado no es su trascendencia, no es la participación del otro en la divinidad por medio del lenguaje, sino precisamente la intrascendencia, la participación del otro en mí y la mía en el otro por medio del lenguaje. Esta in-trascendencia es una inmanencia

que asume la proyección de mi cuerpo en el cuerpo del otro y a la inversa y la consciencia de esa proyección en el lenguaje. Es una trascendencia in-, una trascendencia inmanente, algo tan contradictorio como la ética de la representación misma.

En cualquier caso, es esta consciencia de la corporalidad inmanente y de la ética intrascendente, la que nos conduce a una defensa de la modestia como actitud. La modestia es coherente con la solidaridad e incoherente con la soberbia y con la ambición. Es incoherente con el capitalismo especulativo. Y es incoherente con la pretensión de utilizar la representación para convertirse en representante o representativo a costa de negar la subjetividad de los cuerpos.

### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001. Impreso.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007. Impreso.
- Cvejic, Bojana y Ana Vujanovic. *Public Sphere by Performance*. Belgrado: B\_books and Les laboratoires d'Aubervilliers, 2012. Impreso.
- "Ética". *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Impreso.
- Goffman, Erving. *The presentation of the self in everyday life*. New York: Anchor, 1959. Impreso.
- Liddell, Angélica. "El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres". *Archivo virtual Artes Escénicas*. Conferencia pronunciada en la Cátedra Valle-Inclán, Feb. de 2007. Recurso electrónico. 4 May. 2013.
- . *Perro muerto en tintorería*. Madrid: Nórdica Libros, 2008. Impreso.
- Mroué, Rabih. "It's a total experiment, there are no limits". *Schauinsblau*. Recurso electrónico. 3 Abr. 2013.
- Nancy, Luc. *Être singulier pluriel*. París: Galilée, 1996. Impreso.
- Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel, 2001. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El malestar de la estética*. Madrid: Clave Intelectual, 2012. Impreso.
- Rubio, Miguel. "Persistencia de la memoria". *Citru.doc*. Recurso electrónico. 13 May. 2013.
- Sennet, Richard. *The Fall of the Public Man*. New York: Knopf, 1977. Impreso.
- Sontag, Susan. *The Aesthetics of silence*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969. Impreso.
- . *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Alfaguara, 2003. Impreso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *¿Pueden hablar los subalternos?* Trad. y ed. crítica de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: MACBA, 2009. Impreso.
- Virno, Paolo. "Excursus sobre el teatro. La escena y las comillas". *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Cactus / Tinta Limón, 2004. Impreso.

Fecha de recepción: 8 de julio de 2013  
Fecha de aceptación: 12 de octubre de 2013

# Escenificar el retorno de lo reprimido

## Staging the Return of the Repressed

César de Vicente H.

Centro de Documentación Crítica, España

cdc@nodo50.org

### Resumen

---

El proyecto teatral posmoderno sufrió, desde sus comienzos, una fractura estética que dividió a aquellos que abandonaron el problema de lo Real de aquellos otros que lo consideraron en su determinación histórica. Esto dio lugar a que buena parte del teatro crítico posmoderno restituyera categorías usadas por la modernidad dotándolas de otra dimensión. En los años noventa y de comienzos del siglo XXI esta división se transformó en ruptura cuando lo reprimido por el sistema social retornó en forma de síntomas.

#### Palabras clave:

Teatro posmoderno – capitalismo – teatro político.

### Abstract

---

From its beginning, postmodern theatre suffered an aesthetic fracture that divided those who abandoned the problem of realism from those who considered it in its historical determination. This gave way to much of the critical postmodern theatre, in which modern categories were restored and given a different dimension. During the nineties and the early twenty-first century, this division ruptured when that which was repressed by the social system returned in the form of symptoms.

#### Keywords:

Postmodern theatre – capitalism – political theatre.

Tres décadas después de la eclosión de los diferentes discursos, artefactos y dispositivos escénicos que instituyeron en el teatro<sup>1</sup> la posmodernidad, se hace evidente la fractura que, desde sus comienzos, estuvo en el interior de la misma. Aunque procedentes de una matriz<sup>2</sup> común que suele sintetizarse en la *crítica de la modernidad*, desde el primer momento hubo dos grandes tendencias: por una parte, la que funciona como “lógica cultural del capitalismo tardío”, que, a grandes rasgos, Fredric Jameson caracterizó como una nueva formación ideológica que acompaña la expansión dialéctica del capitalismo. Esta lógica se funda en la disolución del pasado en el presente, la desaparición del sujeto autónomo, el dominio del espectáculo (entendido como una relación social mediada por las imágenes), la abolición de la distancia crítica y la hipervaloración de la retórica. Por otra, la que funciona como “lógica de la apropiación política”, que José Martín Prada pensó como generadora de una nueva concepción del sistema social que “carente de mecanismos globalizadores o unificadores dentro de un proyecto, no puede sino verse volcado de nuevo en el individuo y en su contexto social más inmediato: el espacio cotidiano regido por la ‘lógica de lo doméstico’” (15). Esta diferencia alcanzó, claro está, al modo de producción de la práctica teatral: lo performativo, definido por Erika Fischer-Lichte como realizaciones escénicas autorreferenciales y constitutivas de realidad, se convirtió en la *forma* principal del teatro posmoderno. Pero también afectó a la teoría teatral: lo posdramático, que Hans-Thies Lehmann describió como un nuevo paradigma que supone una ruptura con las formas tradicionales del drama y su teatro, significó el *modelo lógico-deductivo* del teatro posmoderno.

Como sucedió con la modernidad, en la que también apareció una fractura producida por la lucha por el dominio de la producción discursiva, en la posmodernidad estas dos tendencias o bien han tenido un tratamiento indiferenciado, o se ha analizado in extenso solamente la primera de las tendencias. El conocimiento de la segunda tendencia, sin embargo, nos permite apreciar cuestiones fundamentales que reconsideran la idea central de este monográfico.

Incluso, ante las evidencias de la crisis social radical provocada por el neoliberalismo, el propio discurso posmoderno dominante sufrió una reorientación política: desde fines de la década de los años noventa, la fractura era ya reconocible en la progresiva crítica de algunos de sus planteamientos fundamentales<sup>3</sup>. Probablemente lo más significativo de la misma sea la consideración de historicidad de la hermenéutica y el ataque al realismo neopositivista de John Rogers Searle. Al aceptar la afirmación de Nietzsche de que “no hay hechos, sólo [sic] hay interpretaciones. . . Y también esto es una interpretación” (Vattimo 28, énfasis del autor), el filósofo italiano concluye, por una parte, que “el Ser tiene una historia, su epocalidad hace posibles las épocas, el estado de arrojado del *Dasein* y los múltiples lenguajes en que se articula *son históricamente mudables*” (84, énfasis del autor); y, por la otra, siguiendo a John McDowell, que “Lo dado está siempre dado, en su modo de presentarse fragmentario y puntual a una persona particular”, lo que supone que

1 En realidad, se trata solamente de un campo muy limitado del teatro referido a las estéticas vanguardistas desarrolladas en las culturas occidentales, puesto que las prácticas teatrales dominantes en las sociedades capitalistas siguen siendo el *teatro espectacular* (en los términos de Debord), los *clásicos*, o el *teatro costumbrista posmoderno*.

2 Por matriz entiendo un conjunto de prácticas y normativas segregadas por una misma ideología. Cf. Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*.

3 Son significativos, en este sentido, los últimos libros teóricos de Gianni Vattimo, *Ecce Comu* (2007), *De la realidad* (2012) y *Comunismo hermenéutico* (2013). Aunque en buena medida este desplazamiento crítico puede entenderse como una refundamentación que resuelve las críticas a las que se había enfrentado la posmodernidad, no deja de ser importante que en el movimiento se produzcan fallas.

para poder ser fundamento de enunciados y juicios, el dato ofrecido por la mera presencia constatada en la sensación y eventualmente asumido en la definición ostensiva privada *tiene necesidad de ser subsumido en una red discursiva que solo puede provenir de una actividad espontánea del sujeto*. (38, énfasis del autor).

Esa red es, para Vattimo, “una especie de sistema de formas a priori que están, sin embargo, cualificadas, y por eso McDowell las llama *Bildung*, cultura” (39). La importancia de esta modificación está en que se reconoce la *historicidad* del Ser y de las cosas, es decir, se restituye el ámbito de *lo histórico* (de las determinaciones y condiciones estructurales definidas coyunturalmente) que había desaparecido en el discurso posmoderno.

Así, pues, en donde estamos en los últimos años, es en los límites de la representación posmoderna: el quiebre del trascendentalismo nihilista que ha alimentado las obras y los espectáculos teatrales más importantes de la escena alternativa.

### El realismo sigue siendo el problema

Contra gran parte de lo escrito sobre el tema, en las escenificaciones, en los textos, en las propuestas performativas y posdramáticas que procedían de la lógica de la apropiación política, aún funciona el *realismo*, único régimen de identificación en el que lo Real es el objeto de investigación y de representación; que posee un compromiso crítico (se ajusta a unos principios de producción que no dependen solamente de sí mismo) y que sitúa la enunciación de su discurso más allá (o más acá) del sujeto. Es obvio que en aquellas propuestas performativas y posdramáticas que proceden de la lógica cultural del capitalismo tardío (y conforman el sentido en el capitalismo de consumo<sup>4</sup>) el problema del realismo no existe, dado que

la realidad ha muerto por su manipulación general, todos nos podemos recrear mediante vídeos, ordenadores, juegos de ordenador y representaciones comunicacionales, todos somos actores y nadie tiene tiempo para ser espectador; lo que no conduce a una comunicación verdadera sino a una confusión total es la función de la hiperrealidad y la realidad virtual, acabar con la realidad misma por sobre-exposición (Baudrillard cit. en Alonso LVI)

Es importante tener presente esto, dado que por consumo Baudrillard no se refiere a la adquisición compulsiva de bienes, objetos (como si se tratara de un problema psicológico), sino a la “producción social de un material de diferencias, de un código de significaciones y de valores de estatus, sobre el cual se sitúan los bienes, los objetos y las prácticas de consumo” (Alonso XXX). Se trata de una inscripción del sujeto *no en la realidad* sino en la totalidad del sistema de los objetos y su valor social diferencial. Por eso

4 Enseguida se solapó esta tercera *naturaleza* del capitalismo a la cuarta: el capitalismo cognitivo, que explota y acumula privadamente conocimientos.



*quererNOver*. Producción performance: María José Contreras, Andrea Pelegrí, Iván Smirnow y Pablo Dubott. 2013.  
Fotografía: Javier Godoy. Realizada en Santiago de Chile.

Materialización de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet que habilita lo histórico mediante el uso problemático de lo performativo.

La sociedad de consumo podría definirse, así, como la forma global que tienen los hombres y la sociedad de vivir en un "imaginario colectivo". Toda la realidad de los objetos, de la cultura y de las sociedades es captada dentro de este imaginario omnipresente a través de sus signos y sus símbolos. De manera que las características lógicas de este imaginario son la desconfianza y la ocultación de lo real y de la historia. En un mundo de pulsiones y de fantasmas manipulados por los signos, lo real no puede llegar a su propia realidad y a su verdad. La práctica del consumo consiste en una negación esencial del acontecimiento, del enfrentamiento y de la exigencia de la realidad y la verdad. Del mismo modo que los primitivos ignoraban la historia con sus contradicciones y sus dramas porque su pensamiento era mítico, la sociedad de consumo, por la omnipresencia del imaginario colectivo, ya no hace historia y no la reconoce. Lo real no es aprehendido en su trascendencia, está totalmente sumergido en el sistema de signos que se comporta como una pantalla ante la percepción de la realidad. En un universo imaginario no pasa nada, nada se crea ni llega a existir en sí mismo.

Consumir es, pues, huir de la historia en sus contradicciones y de lo real en su verdad. Atrapada constantemente en una proyección indefinida de fantasmas individuales y colectivos, la dimensión de lo real y de la historia se encuentra excluida en beneficio de un gozo inmediato y a corto plazo. Sociedad sin rumbo ni voluntad común, en la que la política no puede llegar más que en forma de fantasmas. Nuestra sociedad es fantasmal y una fantasmagoría (puesta en escena de situaciones y de personajes del imaginario), sociedad ahistórica en el sentido en que Freud habla de la dimensión ahistórica del inconsciente. (Alonso XLVIII)

Contrario a esta lógica, las propuestas de apropiación política inciden, entre otras cuestiones, en la *reapropiación de la realidad*, y esta operación no es posible, claro, si no se procede a un trabajo de producción sobre la misma, en el que el asunto del realismo sigue siendo central.

No se trata, por ende, de las consideraciones de la *tradicional* estética realista, pues, como ya advirtiera José Carlos Mariátegui,

Los errores del realismo, en el teatro como en la novela, han sido graves. Pero un balance exclusivamente negativo y pasivo de la escuela realista sería incompleto e injusto. El realismo ha renovado la técnica y el método teatral. En la mayoría de las obras realistas subsiste la técnica vieja. El eje de la obra es un "asunto". La intensidad del asunto aumenta a medida que las escenas transcurren. Y culmina en la escena final que es la escena del desenlace. Este método era propio del viejo teatro clásico. El teatro realista lo conservó, sin embargo, durante mucho tiempo. Los temas y los materiales del teatro fueron sustituidos; su arquitectura no. El proceso, los personajes, el mundo de una pieza teatral seguían subordinados a un método artificial. Más, ahora que el realismo está agotado y superado, aparecen una técnica y un método verdaderamente realistas. En el teatro moderno, las escenas tienen vida aislada. (186)

El mismo Mariátegui advirtió ya algo básico para comprender el realismo en tanto que forma de registro de la realidad en la ficción por cuanto participa de la vida:

La ficción no es anterior ni superior a la realidad como sostenía Oscar Wilde; ni la realidad es anterior ni superior a la ficción como quería la escuela realista. Lo verdadero es que la ficción y la realidad se modifican recíprocamente. El arte se nutre de la vida y la vida se nutre del arte. Es absurdo intentar incomunicarlos y aislarlos. El arte no es acaso sino un síntoma de plenitud de la vida. (186)

Por esta razón, Beatriz Catani podría preguntarse en 2010, siguiendo, según ella misma afirma, los pensamientos de Francis Bacon: "¿Cómo crear en lo teatral una realidad donde, desde la distorsión y el barrimiento de lo 'real-aparente', se llegue a un registro sensible y propio de lo 'real'?" (303). Naturalmente, la persistencia del realismo arrastra los problemas más significativos que desde el primer momento tuvo este planteamiento estético: *lo histórico*, esto es, la idea de que cualquier representación está determinada por una estructura social específica que establece el mundo en que se desenvuelve la vida de las colectividades y que tiene que ser visibilizada o realizada escénicamente; y el *referente*, entendido como el *objeto social* (sea un hecho, una sensación, o una idea) que va a ser puesto en escena<sup>5</sup>. Lo uno, *lo histórico*, señala las *condiciones de producción*; lo otro, el *referente*, las *condiciones de enunciación*.

Sin embargo, los regímenes de identificación también son históricos, y es por ello que el realismo ha tenido diversas configuraciones productivas en función de cuáles eran los "funda-

5 Téngase en cuenta que hablo de *objeto social* y no simplemente de *objeto*, porque desde Voloshinov sabemos que todo lo que construye mundo está significado por la sociedad y, por tanto, sometido a los complejos procesos de semiotización que se dan en su seno. "Donde no hay signo", dice Voloshinov, "no hay ideología. Un cuerpo físico es, por así decirlo, igual a sí mismo: no significa nada coincidiendo por completo con su carácter natural único y dado" (32). Cf. De Vicente, César. "Estética del Teatro Político: el realismo crítico". *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.

mentos contingentes”<sup>6</sup> (Butler) que *constituían* la sociedad y los discursos gnoseológicos en un momento dado. El cambio histórico de la posmodernidad empezó a potenciar los rasgos de un *nuevo realismo*, que inicialmente pudo definirse a partir de los parámetros de la *dialéctica negativa* de Adorno<sup>7</sup> y que hoy ya es posible comprender como *realismo de lo común* o *realismo constituyente*. Sucede, sin embargo, que este nuevo realismo no contó, más que en casos excepcionales, con el apoyo institucional, y tuvo que buscar formas de co-producción y recepción vinculadas a hechos prioritarios para la concreción de un nuevo espacio geopolítico de operaciones (lo que Antonio Negri llamó Imperio). Esto provocó que, en realidad, buena parte de las propuestas no fueran sino *una reproducción posmoderna del realismo social moderno*. Es el caso de los teatros *de la memoria* con los que se trata de restituir a las sociedades la parte excluida y establecer un espacio social del *consenso* (y cierre aparente del antagonismo constitutivo de la sociedad) restituyendo, en su modelo posmoderno, la ideología del *humanismo*. En esta línea se sitúa el teatro *testimonial* (diluido en un discurso antropológico), el llamado *documental* (que se contenta con llevar al escenario un “hecho social” descontextualizado, o un testigo desubicado de su lugar conflictivo, y que no tiene que ver con el proyecto radicalmente histórico del Teatro documento de Weiss). Esta restitución es posible, en la mayoría de los casos, por la crítica del discurso decolonial y la revalorización y revisión de las historias locales. Algunos espectáculos tratan de *trasladar* al escenario un fragmento del mundo indígena, de las comunidades marginales, de las clases subalternas, entre otros, pero no tocan el fundamento ausente de la realidad: lo Real en su radical historicidad, es decir, *la contradicción capitalista*.

Por ello, por la continuidad de esta tendencia, y a pesar de los límites políticos de los ejemplos puestos, se puede decir que, contra la idea de Baudrillard en *El crimen perfecto*, *la realidad nunca desapareció*, tampoco desapareció de la escena teatral. Así, pues, tiene poco sentido, desde esta perspectiva, hablar de “el retorno de lo Real”, que en sí mismo es ya una afirmación equívoca porque lo Real nunca vuelve o se va. *Lo Real está*. Y es el arte, el teatro, el que puede retornar a él, indagarlo, tratando de representarlo (por más que sea imposible, según las tesis de Lacan y de la ciencia contemporánea) o de escapar de él (como hace el arte por el arte<sup>8</sup>). De hecho, este nuevo realismo entendió que lo Real (o lo que la filosofía materialista llama el fundamento ausente de lo social<sup>9</sup>) es el motor de toda subjetividad (de quien indaga) y de todo objeto (de lo que se indaga). La realidad nunca desapareció porque lo que Baudrillard llamó simulacro no es más que una estructura de fijaciones parciales (de sentido, de relación) de la sociedad *sobredeterminadas* (Laclau y Mouffe 125-26), lo que significa que

6 Es decir, la diversidad de movimientos hegemónicos discursivos que han tratado de fundar la sociedad comprendiéndola como una totalidad.

7 Una crítica a la dialéctica de Hegel cuya negatividad supone la refutación de su tesis de que el principio de identidad de las cosas y de los seres se basa en el principio de contradicción y de la superación de esa contradicción, realizada desde una posición de no-ser. Esto significa, para Fredric Jameson, que el rechazo del ideal y de los sistemas filosóficos (incluido el de Hegel) “parece exigir una práctica del pensamiento que en sus límites más extremos autorice la escritura de esas performances conceptuales provisionarias, fragmentarias que se autodestruyen, celebradas por la filosofía propiamente posmoderna” (*Marxismo tardío* 52), aunque, finalmente, el mismo crítico no coloque la obra de Adorno entre el pensamiento posmoderno.

8 Que, sin embargo, sí tiene una función instrumental para el arte y el teatro, dado que trata de superarse a sí mismo: como laboratorio de herramientas retóricas y técnicas de representación.

9 Y no se habla aquí de un fundamento único, como pudo ser Dios o la economía en otro tiempo histórico, sino del fundamento múltiple, relacional y cambiante.



*quererNOver*. Producción performance: María José Contreras, Andrea Pelegrí, Iván Smirnow y Pablo Dubott. 2013.  
Fotografía: Javier Godoy. Realizada en Santiago de Chile.

Materialización de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet que habilita lo histórico mediante el uso problemático de lo performativo.

la posmodernidad básicamente es un intento de dominación del campo de la discursividad (una relación de poder). No comprender este hecho significa que se ha acentuado el aspecto dominante de la posmodernidad y no el aspecto subversivo. Así –siguiendo las ideas de Baudrillard– Santiago López Petit y otros filósofos pudieron afirmar que “la realidad es una con el capitalismo<sup>10</sup>” (López Petit, *El Estado-guerra 7*). En otras palabras, el sistema social producido por el capitalismo, como sucede con el famoso mapa del cuento de Borges, cubría el sistema social en toda su extensión, olvidando que ninguna realidad agota lo Real (siempre hay excedentes) y confundiendo las fundaciones parciales de la sociedad con un absoluto. La *naturaleza* de ese mapa (siguiendo la metáfora, el capitalismo) está *hecha* de sedimentaciones del pasado que terminan por corroer su textura; está *unificada* por contradicciones que puede manifestarse en una coyuntura precisa; está *ensamblada* por relaciones antagonistas contenidas que acabarán por reaparecer; está *soldada* por elementos que pueden disfuncionar por las perturbaciones que constantemente se producen en el mundo.

Hasta el momento, el teatro posmoderno de “reapropiación política” no ha hecho sino representar esta limitada problemática definida anteriormente: el teatro de la memoria ha escenificado las sedimentaciones, ha colocado sobre el espacio de representación las contra-

10 También el discurso burgués del siglo XIX insistió en que la sociedad burguesa era natural, o sea, era una con la naturaleza; y era fundamento del ser humano, o sea, era una con la Humanidad.

dicciones de un sujeto esquizo (Deleuze y Guattari), ha mostrado las diferencias sociales que ha producido la globalización, o ha evidenciado las disfunciones que se dan en las llamadas sociedades del bienestar. Y lo ha hecho precisamente a medida que la realidad se movía, se desenchajaba del mapa, en el momento en que *en la sociedad* se producían las contradicciones. Porque, ya que ningún teatro puede adelantarse a su sociedad más que en el periodo de una crisis ideológica, solo es visible el discurso de la tendencia de la apropiación política en la coyuntura de un proceso de reconstrucción social, como el que comienza el 1 de enero de 1994 con la revuelta del Movimiento Zapatista de Liberación Nacional (gozne de los movimientos por la independencia colonial y la resistencia al neocolonialismo), en las periferias; o el que se inicia en noviembre de 1999 con el Movimiento Alterglobalización en Seattle (gozne entre los movimientos sociales clásicos y los nuevos movimientos sociales), en los centros. Esto es lo que es llamado “el retorno de lo Real” que no es, como vemos, sino la emergencia en la sociedad del discurso crítico que había estado desde el comienzo de la posmodernidad. Este “retorno” solo adquiere esa visibilidad cuando el simulacro es roto por los *acontecimientos*, es decir, por “una irrupción de nuevos significantes dentro de un proceso, una fisura que juega el papel de una antifunción momentánea dentro de un sistema”, y se “caracteriza tanto por sus propios agentes (individuos o instituciones directamente implicados en el acontecimiento) como por sus representantes (individuos o instituciones que reconstruyen el acontecimiento para comunicarlo con fines pragmáticos)” (Marzouk 13). A partir de aquí, en el interior de la tendencia teatral de reapropiación política, aparece una nueva contradicción, dado que algunos de esos acontecimientos son considerados transformaciones necesarias para la reestructuración del capitalismo<sup>11</sup>. La contradicción manifestó una evidente división en dos orientaciones distintas: por una parte, la que llamaríamos de los *modos de hacer*; por la otra, los que no son sino esbozos de un *Teatro Político Posmoderno*. Reforma o Revolución.

En términos filosóficos, esta división tiene su origen en la emergencia de lo reprimido, como señala el discurso psicoanalítico, en el hecho de que lo reprimido retorna en forma de síntomas. Desde la perspectiva de un Teatro Político, estos son, ahora, los elementos que deben guiar el proceso de producción de las dramaturgias.

### Los síntomas: la irrupción de lo Real

En la superficie de esa realidad –en tanto estructura discursiva mediante la que se domina el sentido sobre las fijaciones parciales que es una sociedad–, comienzan a aparecer síntomas, fenómenos que vienen directamente de lo Real, desde el fundamento ausente de lo social. Si consideramos que en nuestras sociedades el capitalismo es lo constitutivo, esos síntomas, en tanto que expresión de las contradicciones del capitalismo mismo, definen lo constituyente que el teatro político posmoderno debe convertir en *escena*. Esos fenómenos, al menos los más relevantes, han sido tres.

<sup>11</sup> Así lo piensa López Petit respecto a la “movilización global”, considerada como “el mecanismo interno y el límite al que apunta la actual globalización neoliberal” (*La movilización global* 63), lo que permite suponer que la aparición del testimonialismo y de algunas acciones teatrales pueden ser también formas de control biopolítico.

Primer fenómeno: la emergencia de un *malestar social*, que algunos no dudan en calificar de “nueva cuestión social” (López Petit, *La movilización global* 101) y que se manifiesta tanto a través de síntomas en las subjetividades, como de la movilización general de las instituciones políticas de la sociedad capitalista en forma de *poder terapéutico* o *tratamientos médicos farmacológicos y quirúrgicos*. Los sujetos están sometidos a compulsiones procedentes de los intentos por recuperar un asidero en la realidad<sup>12</sup>. Hay ejemplos bien claros: uno, las autolesiones de los *cutting*. Otro, las proyecciones delirantes y arbitrarias que se dan en las “enfermedades del vacío”. Exploraciones escénicas en este sentido son las “clásicas” de Marina Abramovic y, en los últimos años, las de Angélica Liddell.

Esto significa que la “pasión por lo Real”, que Badiou ha señalado como la clave del siglo XX, supone “la experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad social cotidiana, lo Real en su extrema violencia como precio que hay que pagar por pelar las decepcionantes capas de la realidad” (Cizek, *Bienvenidos al desierto de lo real* 11). Así, Angélica Liddell ha señalado, respecto a su proyecto teatral, que “solo quiero convertir la información en horror. Solo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real” (292). Esta “violencia poética” que ha sido criticada en numerosas ocasiones, es utilizada por Liddell “para combatir la violencia real” (290). No debe perderse de vista que el motor de la producción de subjetividades está atravesado tanto por la biopolítica del capital, como por la potencia humana, el deseo de vida. Este implica una tarea clara para el Teatro Político Posmoderno: escenificaciones en las que deberíamos ser capaces de distinguir, en lo que experimentamos como ficción, el núcleo duro de lo Real, que solo somos capaces de soportar si lo convertimos en ficción. Deberíamos ser capaces de desentrañar la parte de ficción de la realidad “real”. Deberíamos ser capaces de mostrar esas subjetividades como multitud. Por eso, López Petit puede describir el retorno de lo subjetivo-personal a lo colectivo-impersonal como una tensión que es la que existe “entre el ‘aún no’ y el ‘ya no’” (*La movilización global* 109) que tiene la forma de “la ausencia de una presencia que insiste” (108). La politización de esa potencia del vivir que se sustrae del miedo ante los síntomas de lo Real debe producirse, por la representación teatral, *alterando definitivamente* lo cotidiano, las instrucciones del vivir sistémico. De este modo, acabar con el relato maestro de la dominación que demanda “tienes que ser tu propia marca” y que se camufla bajo la apariencia del “esfuerzo”, la “competitividad” y del “deber ser nuestro propio destino”.

Segundo fenómeno: la experiencia del fin de los tiempos, como supone el accidente nuclear de Fukushima, que hace visible lo invisible cotidiano de la posibilidad de la destrucción de la humanidad y el ecocidio. Tal y como sucedió en 1986, con la catástrofe de Chernóbil, solo la evidencia del límite de la energía nuclear es capaz de interrumpir la estructura, más o menos extendida por todo el mundo, del *bienestar* que se vincula a la dominante idea de *progreso* y el control de la Naturaleza. Los informes y documentos que desde hace más de cincuenta años ha puesto en circulación el movimiento ecologista no han conseguido convertir la evidencia empírica de la destrucción del planeta en un conflicto social; solo han conseguido dar a conocer

12 Más allá de los simulacros que conforman nuestro tiempo, que incluyen desde los falsos procedimientos de irrupción de la realidad en los “reality shows” hasta las imágenes preparadas sobre las guerras en Irak. Pero, igualmente están sometidos por compulsiones que proceden de los intentos de salir de una experiencia traumática producida en la realidad, como sucedió con en el atentado contra las torres del World Trade Center, lo que Günther Anders llamaba “la información servida a domicilio” (53).

algunas representaciones más o menos significativas de paisajes escénicos desolados (como los derivados de la interpretación de algunos textos de Heiner Müller). La amenaza atómica sí. Un Teatro Político Posmoderno debería ejercitarnos en “comprender lo invisible como si estuviera aquí, ante nosotros”. Una escena política así debería potenciar la capacidad imaginaria, la capacidad de sentir, hasta el extremo de captar y comprender la magnitud de lo que el progreso capitalista es capaz de hacer. Anders llamaba a esto una ampliación de la “imaginación moral”. Moral porque con esta idea de progreso se condena a las generaciones humanas futuras, lo que fuerza a reintroducir la dimensión humana además de obligar a la ética posmoderna a restituir, en una forma radicalmente nueva, los universales del modernismo, desplazando lo posmoderno hacia una –podríamos decir– altermodernidad.

Tercer fenómeno: el retorno del antagonismo, como resultado del imposible cierre de la *sociedad capitalista*<sup>13</sup> con el que se pretendía “fijar el sentido de todo elemento o proceso social” (Laclau, 104), establecer una esencia del orden social, de la totalidad social, reconocible tras las variaciones empíricas que se expresan en la vida social, y producir una serie de fijaciones que limitaran el juego de las diferencias. Este retorno contradice el intento de cierre que hizo que las posiciones del sujeto perdieran las identidades de clase adquiridas como resultado del conflicto social, las mismas que permitían que todas ellas se reconocieran en una noción común (a veces simulada por la idea de “ciudadano” y otras por la de “humanidad” misma), cuya relación fundacional sería el *consenso*. Los sucesivos movimientos de diferencias sociales que ha producido la crisis han tenido, sin embargo, un notable grado de unificación lograda por la articulación y la potencia de las luchas democráticas. La constante destrucción de los bienes comunes que ha asolado la vida cotidiana y que ha dejado al descubierto la artificialidad del equilibrio social y la aparición del hombre endeudado (Lazzaratto) supuso, al mismo tiempo, la separación brutal entre la política institucional y la construcción política emancipatoria; la distinción entre la dicotomía privado/ público y lo común. La precariedad social ha dado paso a una no-fijación como condición de toda identidad social, lo que ha hecho emerger la dimensión relacional y contextual de la identidad. Este escenario, antes irreconocible, solo ha producido obras diluidas en las teatralidades desarrolladas en las manifestaciones políticas y en las prácticas públicas. Intervenciones antimilitaristas como *GelöbNIX* en 1999 o la participación del grupo peruano Yuyachkani en la “Comisión de la verdad” en Ayacucho, son ejemplos del desplazamiento que se produce de los espacios escénicos a los espacios colectivos. Asimismo, dan cuenta de la persistencia en una representación homologable a la conflictividad de lo Real, lo que establece un proceso de intervención en la sociedad que pueda *generar relaciones con el mundo*, sin producir una representación espectacular y, a su vez, sin mostrarlas en su contradicción, esto es, sin desvelar los efectos de la división social del poder, al mismo tiempo que sin politizar las posiciones de sujeto salvo para empujarlo hacia demandas concretas. En este sentido, tanto las micropiezas de acción política como los experimentos de grupos como Konkret, con un proyecto de “Teatro civil” que superpone la acción dramática a la realidad cotidiana para desestabilizarla y mostrarla en su dimensión real, no llegan a establecer una representación del antagonismo.

13 Conviene tener presente que este intento de cierre también se produjo en las sociedades del llamado “socialismo real”, aunque no es posible tratarlo aquí con detalle.

## La disrupción de la ficción

Como las llamadas tecnologías disruptivas, el teatro de apropiación política produce realizaciones escénicas que tienden a desaparecer en el medio social en donde se representan, pero lo hacen después de haber desplazado una realización o una situación dramática anteriores. Es común el uso y cruce de propuestas simbólicas fundamentales de la cultura, casi siempre de carácter mítico o alegórico, para subsumir su significación en el sentido producido por las demandas sociales. Esta brusca ruptura de la ficción sobre la realidad impulsa nuevas demandas y crea ámbitos de cotidianidad nuevos. En buena medida tiene su raíz en las prácticas situacionistas y performativas de los años sesenta, aunque aquellas no procedían directamente de la *ficción*, mientras que las que se desarrollan en los años noventa y el primer decenio del siglo XXI sí. Se trata de interrumpir una actividad (en el caso de campañas políticas que utilizan la teatralidad para llevar a cabo su denuncia) o un proceso de gran escala, inapreciable en la dinámica de la vida cotidiana y con las disposiciones del sentido común. Estamos ante artefactos, dispositivos y realizaciones escénicas que desbordan la lógica cultural y política del capitalismo, perjudicando y alterando el funcionamiento de reproducción de la sociedad.

Además, este procedimiento productivo no afecta solo al espectador tradicional, limitado al espacio de una sala, sino también a un número amplio de personas que se encuentra *en la situación*. En cierto modo, las técnicas del *teatro invisible* de Augusto Boal pretenden una disrupción de la ficción en la realidad, pues se trata de guiones de realizaciones escénicas que se representan rompiendo la convención clásica del teatro, es decir, el "público" no sabe que lo que está sucediendo es teatro, motivo por el que tratan de alterar el estado de las cosas. Sin embargo, las técnicas de *teatro invisible* están limitadas, como buena parte de estas propuestas, puesto que rehabilitan la racionalidad moderna, sin verdaderamente interrumpir o cortar lo cotidiano y su lógica reproductiva, y sin lograr hacer irreversible la reproducción de sociedad.

Los síntomas que muestran el retorno de lo reprimido son abordados siempre desde una perspectiva *descriptiva*, a través de sus consecuencias, y no *analítica*, a través de sus articulaciones. La tragedia de Fukushima, por ejemplo, no puede representarse como una obra de realismo moderno en la que asistimos al desastre medioambiental; conocemos los personajes implicados y los intereses que impulsan, sentimos las consecuencias y tomamos una posición política o moral sobre el asunto. Puesto que la tragedia de Fukushima no es solo de una catástrofe ecológica *concreta* sino que define una situación humana irreversible *abstracta*, el teatro está obligado no solo a representarla, sino a interrumpirla, a hacerla irrepetible. El carácter *absoluto*<sup>14</sup> de esta demanda implica un acercamiento a lo Real que se manifiesta en el acontecimiento atómico. Y aquí, nada en la cultura y nada en la historia del teatro es capaz de asumirlo precisamente porque es un acontecimiento radicalmente histórico y solamente la ficción contemporánea (y no ninguna "condición humana" que unifique a todos los seres humanos en la misma problemática) puede hacer el intento. La ficción, la construcción de una realidad con elementos simulados, donde no caben los efectos espectaculares que inciden sobre los sentidos (que engañan, por tanto), ya no puede ser aquella que espera que la disrupción se produzca en el ámbito de la recepción. Al

14 Donde con el concepto de absoluto se trata de definir un acontecimiento *constituyente socialmente*, que lo es independientemente de los puntos de vista que haya sobre el mismo.



*Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabétisation.* Dramaturgia y dirección: Angélica Liddell. 2011. Fotografía: Ricardo Carrillo de Albanez.

El teatro como espacio de reinscripción de la vida (la actriz habla en primera persona como Angélica Liddell), desterritorializando en parte la escena dramática puesto que la sintetiza con su biografía.

contrario, la ficción debe actuar como dramaturgia en todos los ámbitos: el de la producción, el de la realización escénica y el de la recepción. El intento imposible de mostrar la totalidad del acontecimiento debería llevar a comprenderlo en otra dimensión que está por determinar. Por eso, llama la atención que un proyecto como el que trata de llevar adelante la dramaturga Lola Blasco, significativamente titulado "En defensa de un teatro político-revolucionario" (2011), siga apegado a una retórica convencional, y construya su poética a partir del canon y no de la demanda estética que requiere cada acontecimiento y cada tiempo histórico.

### ¿Un nuevo paradigma estético para el teatro?

En su libro *Caosmosis* (1992), Félix Guattari desarrolla la idea de un nuevo paradigma estético que trataba de abarcar el arte como *proceso social* y no como *campo autónomo*. En este, Guattari señala que

Solo tardíamente se destacó el arte en la historia de Occidente como actividad específica tributaria de una referencia axiológica particularizada. En las sociedades arcaicas, la danza, la música, la elaboración de formas plásticas y de signos sobre el cuerpo, sobre objetos, sobre el suelo, estaban íntimamente asociadas a las actividades rituales y a las representaciones religiosas. Las relaciones sociales, los intercambios económicos y matrimoniales eran asimismo poco discernibles de la vida en

conjunto de lo que he propuesto llamar Conformaciones territorializadas de enunciación. A través de diversos modos de semiotización, sistemas de representación y prácticas multirreferenciadas, estas conformaciones lograban hacer cristalizar segmentos complementarios de subjetividad. Ponían al descubierto una alteridad social por conjugación de la filiación y la alianza; inducían una ontogénesis personal mediante el juego de los grupos etarios y de las iniciaciones, de suerte que cada individuo se hallaba envuelto en varias identidades transversales colectivas o, si se prefiere, se encontraba situado en el cruce de numerosos vectores de subjetivación parcial. (121)

La descripción de Guattari concluye con los efectos que esta indiferenciación del arte y de la actividad social provocan en los sujetos:

En estas condiciones, el psiquismo de un individuo no se organizaba en facultades interiorizadas sino que empalmaba con una gama de registros expresivos y prácticos directamente conectados con la vida social y el mundo exterior. Semejante interpenetración del *socius* con las actividades materiales y los modos de semiotización dejaba poco espacio a una división y a una especialización del trabajo -siendo la noción de trabajo ella misma imprecisa- y menos aún al desgajamiento de una esfera estética diferenciada de otras esferas económicas, sociales, religiosas, políticas. (121)

Ni las tendencias posmodernas de la apropiación política ni el Teatro Político Posmoderno han podido aún escenificar, en todas sus dimensiones, el retorno de lo reprimido. Y esto no será posible mientras no se asuma la condición histórica como determinación, la necesidad de un nuevo paradigma estético que contemple la analítica de las relaciones de poder como definitorias del fundamento ausente de lo social (el capitalismo). Tampoco mientras no se abandone el marco espectacular y plantee la ficción como una forma de disrupción de la realidad que sirva para dar paso, precisamente, a lo Real, en la única forma que puede aparecer: en forma de acontecimientos y conflictos.

### Obras citadas

- Alonso, Luis Enrique. Estudio preliminar. *La sociedad de consumo*. Jean Baudrillard. Madrid: Siglo XXI, 2009. XIII-LX. Impreso.
- Anders, Günther. *Filosofía de la situación*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007. Impreso.
- Catani, Beatriz. "Acerca de 'lo real'". *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*. Ed. Óscar Cornago. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2010. 303-305. Impreso.
- Marzouk El-Ouriachi, K. "Acontecimiento". *Terminología científico-social (anexo)*. Director Román Reyes. Barcelona: Anthropos, 1991. 11-14. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. Impreso.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial, 1996. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Marxismo tardío*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990
- . y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI, 1987. Impreso.

- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres: Routledge, 2006. Impreso.
- Liddell, Angélica. "El mono que aprieta los testículos de Pasolini". *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*. Ed. Óscar Cornago. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2010. 287-293. Impreso.
- López Petit, Santiago. *El Estado-guerra*. Hondarribia: Hiru, 2003. Impreso.
- . *La movilización global*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2009. Impreso.
- Mariátegui, José Carlos. "Algunas ideas, autores y escenarios del teatro moderno". *Obras completas. El artista y la época*. Lima: Amauta, 1977. Impreso.
- Martín Prada, José. *La apropiación posmoderna*. Madrid: Fundamentos, 2001. Impreso.
- Rodríguez, Juan Carlos. *La norma literaria*. Madrid: Debate, 2001. Impreso.
- Vattimo, Gianni y Zabala, Santiago. *Comunismo hermenéutico*. Barcelona: Herder, 2012. Impreso.
- Vicente Hernando, César de. *La escena constituyente*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.
- Voloshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Impreso.
- ek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005. Impreso.

Fecha de recepción: 5 de agosto de 2013  
Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2013

# Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno *Galvarino*

## Strategies for Approximating The Real in the Chilean Documentary Play *Galvarino*

Pontificia Universidad Católica de Chile

Coca Duarte L.

cocaduarte@uc.cl

### Resumen

---

El artículo propone un análisis del montaje chileno *Galvarino* (2012), de la Compañía Teatro Kimen, desde el punto de vista de sus estrategias de aproximación a lo real. Entre estas, se destacan la utilización de actores no profesionales, el desarrollo de acciones cotidianas en escena y la hibridación entre documento y ficción. Se exploran estas estrategias desde la pregunta por los modos de representación, problematizando la contraposición entre la pretensión de transparencia de lo real y el artificio como mecanismo de construcción de lo real. Finalmente, se inserta el análisis en el marco de una reflexión en torno a la construcción de identidad chilena y mapuche en este montaje en particular.

#### Palabras clave:

*Galvarino* – Teatro Kimen – dramaturgias de lo real – teatro testimonial.

### Abstract

---

This article proposes an analysis of the Chilean theatrical production *Galvarino* (2012) by the Compañía Teatro Kimen from the viewpoint of its strategies for approximating reality. Among these strategies, what stands out are the use of non-professional actors, the development of quotidian actions on stage, and the hybridization of documentary and fiction. These strategies are explored through the questioning of representational modes by problematizing the contrast between the pretense of realist transparency and artifice as a mechanism for constructing reality. Finally, it includes an analysis of the Chilean and Mapuche identities that are constructed in this documentary play.

#### Keywords:

*Galvarino* – Teatro Kimen – Dramaturgies of the real – testimonial theatre.



**Galvarino.** Dirección: Paula González Seguel y Marisol Vega Medina. Dramaturgia: Marisol Vega Medina. 2012. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

El agotamiento de los modos de representación –consecuencia de los cuestionamientos en torno a la elaboración colectiva del trauma, la disolución de los grandes relatos (Lyotard), y la erosión del “principio de realidad” en la sociedad de los *media* (Vattimo 82)–, ha llevado al teatro a experimentar con nuevas estrategias de aproximación a lo real. Esto, sumado a una búsqueda de reconexión de los artistas con la realidad marcada por un creciente compromiso con lo político y social (Sánchez, *Prácticas de lo real* 16), ha significado que los creadores teatrales exploren procedimientos tales como la cita, la intertextualidad y el uso de testimonios, documentos y materialidades extra-escénicas (como videos, fotografías u objetos) en su búsqueda por lo real. Estas operaciones han transitado entre las artes visuales, la performance y las artes escénicas, cuestionando en los últimos años la cualidad de huella de los materiales convocados y problematizando la reelaboración de los mismos.

La historiadora del arte catalana Ana María Guasch, califica esta tendencia como “el giro del archivo” y explica:

Desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad se constata entre artistas, teóricos y comisarios de exposiciones una constante creativa o un “giro” hacia la consideración de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo” que es el que mejor encaja con una generación de artistas que comparten un común interés por el arte de la memoria, tanto la memoria individual como la memoria cultural, [y] la memoria histórica.... (“Los lugares de la memoria” 157)

Desde el campo de la teoría teatral, el español José Antonio Sánchez reconoce un “auge del documentalismo” como una de las manifestaciones de la “renovada necesidad de confrontación con lo real” (*Prácticas de lo real* 9) de la creación escénica contemporánea. Guasch emparenta esta

tendencia con “buena parte de la historiografía del siglo XX [que] obedeció al deseo contradictorio de analizar el presente a partir de documentos, restos, supervivencias, ruinas y fósiles, en suma, indicios del pasado que, a través del archivo, se involucran en el presente” (*Arte y archivo* 16).

En esta línea, y durante los últimos años en Chile, no han faltado experiencias artísticas que ensayen la posibilidad del arte de reconstruir –a partir de sus huellas y parcialmente–, la memoria, la historia de vida o la cotidianeidad relativa a la dictadura de Augusto Pinochet.

Es el caso, entre otros, de *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno, donde se efectúa una doble operación de archivo: por una parte, se nos enfrenta a fotografías del pasado; por otra, se hace mediante la estética documental. Respecto a la primera operación, y siguiendo lo que señala Sekula, estamos ante un trabajo de archivo en la medida en que “los procedimientos y ambiciones” de este “están presentes en toda práctica fotográfica” (en Guasch, *Arte y archivo* 168). Mientras que el género documental, por su parte, es una operación de archivo en cuanto se construye mediante el testimonio, indicio de memoria fundamental a la hora de recuperar las condiciones de producción de las imágenes tomadas en tiempos de dictadura.

En las artes visuales, Voluspa Jarpa, con *La No-Historia* –instalación presentada en la octava Bienal del Mercosur en Septiembre 2011–, trabaja con los archivos desclasificados de la CIA por el gobierno de Estados Unidos en el año 2000. La artista expone los documentos, fuertemente censurados con tachaduras negras, y declara sobre su trabajo:

... considero que el lenguaje artístico da una posibilidad de enfrentamiento con aquellas experiencias históricas desde interrogantes simbólicas, aquellas que les compete a las imágenes que estas mismas contienen y no necesariamente de manera directa a los contenidos historiográficos, ya que a estos les compete ser tratados por otras disciplinas como la historia o las ciencias políticas. (Entrevista)

Es así como Jarpa destaca por sobre todo la *tacha* y el almacenamiento en su trabajo, retomando aquello señalado por Guasch:

El archivo contemporáneo ha funcionado a través de dos máquinas o *modus operandi*: la que pone énfasis en el principio regulador del nomos (o de la ley) y del orden topográfico, y la que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley). (*Arte y archivo* 15)

En *La No-Historia*, la máquina del “orden topográfico” opera en tanto se ponen a disposición archivos desclasificados en su orden y abundancia. Por otra parte y mediante la exposición de sus tachaduras, se pone en evidencia la contradicción misma del proceso de almacenar, al destacarse la incapacidad de estos documentos de reconstruir un relato.

Desde el punto de vista de las artes escénicas, se pueden mencionar diversas experiencias. Es el caso de *El año en que nació*<sup>1</sup> de Lola Arias, obra realizada en co-producción con la Fundación

1 Estrenada en 2012 en el Festival Santiago a Mil. Texto y dirección de Lola Arias, con la colaboración del equipo artístico y los actores. Actuaciones de: Alexandra Benado, Leopoldo Courbis, Pablo Díaz, Ítalo Gallardo, Soledad Gaspar, Alejandro

Santiago a Mil a partir del concepto de la obra argentina de la misma creadora, *Mi vida después*<sup>2</sup>. En esta apuesta radical, se ponen a disposición del espectador las fotografías, ropas, relatos de vida, cartas, entre otros, de los padres de los actores presentes en escena. La aproximación a lo real en esta obra opera mediante una estrategia que podría reseñarse del siguiente modo: en un estilo confesional, aparentemente despojado de ficción y teatralidad, se exponen las materialidades en bruto, vestigios de memoria recolectadas por los propios protagonistas. Existe, además, un criterio de selección de los participantes que responde a su diversidad tanto cultural como política: mientras los padres de algunos participaron activamente en la resistencia contra el régimen, un grupo se mantuvo al margen, y otros apoyaron fehacientemente la dictadura; mientras algunos apenas podían asegurar su subsistencia, otros vivían en la opulencia.

La estrategia de recolección de los testimonios –la audición–, así como los mecanismos de exposición de los mismos –por ejemplo, colocarse en fila de más *derechista* a más *izquierdista*, con las consiguientes disputas en un tono más bien jocoso–, nos remiten a la “espectacularización de lo privado” (Sánchez, *Prácticas de lo real* 9) efectuada por los medios masivos, tales como la televisión. Cabe preguntarse hasta qué punto las huellas de esa memoria logran traer a escena las complejidades de una época o si más bien sucede lo que advierte Sánchez:

También las prácticas de relación y las artes de archivo tienen derivaciones no deseadas: . . . el interés documental puede transformarse en obsesión reproductora o voyeurismo acrítico. . . y las narraciones de la memoria en una atomización y canalización del relato histórico, una vez más *regalado* al poder. (“La representación de lo real” 2)

El principio de equilibrio en la selección de los protagonistas, puede generar el discurso involuntario de que el conflicto ha terminado, sin dejar consecuencias: *nuestros padres se quedaron en las viejas oposiciones, mientras todos nosotros hemos sufrido y podemos compartir un escenario*. Por otra parte, se percibe una pretensión de “Transparencia excesiva” (59), tal como lo expresara Baudrillard a propósito de la serie de “TV-verdad” (58) “An American Family”<sup>3</sup> –donde destaca el “espejismo de filmar a los Loud como si la TV no estuviera” (58, énfasis en el original). En este intento por eliminar la teatralidad, podemos ver una de las operaciones de la simulación:

Todo se metamorfosea en el término contrario para sobrevivir en su forma expurgada. Todos los poderes, todas las instituciones, hablan de sí mismos por negación, para intentar, simulando la muerte, escapar a su agonía real. El poder quiere escenificar su propia muerte para recuperar algún brillo de existencia y legitimidad. (45)

Al “Probar el teatro con el antiteatro” (45), esta propuesta, en mi opinión, cae en “la histeria característica de nuestro tiempo: la de la producción y reproducción de lo real. . .”. Aquello

Gómez Sepúlveda, Fernanda González, Viviana Hernández, Ana Laura Racz, Jorge Rivero, Nicole Senerman, Mia Weissbluth, Noah Weissbluth y María Jesús Rivero.

2 Estrenada en 2009. Texto y dirección de Lola Arias. Dramaturgista: Sofía Medici. Actuaciones de: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Speratti, Moreno Speratti da Cunha.

3 Filmada en 1971 y transmitida en 1973 en el canal Norteamericano PBS, “An American Family” es considerada una de las primeras series de telerrealidad. Durante siete meses se registró la vida diaria de la familia Loud, lo que dio origen a doce capítulos de una hora de duración. Más información en: “Lance Loud! An American Family”. PBS. Web. 28 Feb. 2013.

que toda sociedad busca al continuar produciendo, y superproduciendo, es resucitar lo real que se le escapa" (53).

Considero que *El año en que nació*, pretende decir la verdad desnuda utilizando el lenguaje en su disponibilidad y transparencia, en su uso instrumental comunicativo. Lo real aparecería, aquí, "señalado" (Rojas), lo que implica, por una parte, que el afán informativo se satisface con el público— el "ponerse al tanto"— y, por otra, que el pasado se considera —tal como mencioné antes— superado.

Más allá de estas consideraciones, en *El año en que nació* la atención del espectador es capturada por las individualidades que en escena se exponen. Lo que impulsa a los protagonistas es la necesidad de "contarse a sí mismos" —como define Beatriz Trastoy (13) la acción principal de la escritura autobiográfica para teatro. El efecto que esto aparentemente ha provocado en ellos —una suerte de reconciliación con su propia historia— es innegable. Aquí, en mi opinión, aparece "la realidad" del montaje, en este acto performativo que se desarrolla ante nuestros ojos, tal como comentan Guerin y Hallas, a propósito del acto de "dar testimonio":

[La] relacionalidad entre el sobreviviente-testigo y el oyente-testigo enmarca el acto de dar testimonio como un acto de habla performativo. No es un acto constatativo, que solamente representaría o informaría un evento que tuvo lugar en el mundo histórico. En el hecho de dirigirse a otro, ya sea un terapeuta, un jurado o un auditorio, el acto performativo de dar testimonio ratifica la realidad del evento atestiguado. Además, produce su "verdad" en el momento de la enunciación testimonial. (La traducción es mía, 10)

En contraste con esta experiencia, la obra *Galvarino* de la compañía de Teatro Kimen problematiza su relación con lo real. Me propongo aquí analizar de qué manera este "documental ficcionado" —como sus propias creadoras lo han calificado (González y Vega 7)—, al entremezclar la ficción teatral, actores no profesionales, el pasado y el presente, las acciones cotidianas y las textualidades originarias del testimonio, reflexiona sobre sus propios recursos, y ensaya diversas estrategias de aproximación a lo real, logrando poner en obra (Rojas) y contener lo real sin señalarlo.

### Acción, tiempo y cuerpo

Basada en un episodio real de la vida de Marisol Ancamil, *Galvarino*<sup>4</sup> —dirigida por Paula González, y con la dramaturgia y codirección de Marisol Vega— explora el límite entre realidad y ficción, tensionando la impermeabilidad de ambos polos. La acción se desarrolla en un escenario que reproduce la cocina de una casa de campo. Allí, tres actores/personajes realizan una coreografía cotidiana: una mujer mayor (Elsa) despluma una gallina y luego prepara una cazuela, un hombre mayor (Luis) fabrica trampas de conejo<sup>5</sup>, una mujer joven (Paula) pone la mesa. El

4 Estrenada en Marzo de 2012, en la Sala Universidad Mayor. Elenco original: Reynaldo Cayufllo, Elsa Quinchaleo y Patricia Cuyul. Elenco 2013: Luis Seguel Valeria, Elsa Quinchaleo y Paula González. Compañía Teatro KIMEN y Teatro Universidad Mayor.

5 Reynaldo Cayufllo, carpintero, realizaba cajas de madera.



**Galvarino.** Dirección: Paula González Seguel y Marisol Vega Medina. Dramaturgia: Marisol Vega Medina. 2012. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

silencio, la concentración y la precisión ritual de estas acciones son interrumpidos rara vez por un intercambio breve de palabras. Además, se dan a conocer cinco cartas de Marisol Ancamil dirigidas al ministro de Relaciones Exteriores de Chile en los años noventa. A través de estas cartas, somos testigos de la progresiva frustración de Marisol en su intento de repatriar a su hermano, Galvarino, quien fuera enviado sin retorno a Rusia el 10 de septiembre de 1973, aun siendo joven y becado por el gobierno de Salvador Allende. La acción cotidiana finaliza cuando llega desde el exterior una carta y Marisol lee en voz alta la respuesta del Ministro que informa el asesinato de Galvarino en Rusia por parte de un grupo racista. Finalmente, la mujer joven se dirige al ministro, de frente al público, en un monólogo que combina sus exigencias de la repatriación del cuerpo de Galvarino con textos de *El desaparecido*, de Juan Radrigán.

Desde el punto de vista de la acción y la temporalidad, la convención de la ficción teatral está llevada a su límite: se trabajan sus correspondencias con la realidad. Elsa, Luis y Marisol se concentran realmente en su tarea y son absorbidos por ella. En su dominio de expertos, se percibe que la actividad escénica les es propia, testimonio de su cotidianidad. La acción que se desarrolla no es mimética sino concreta: la preparación e ingesta de la cazuela suceden en tiempo real. La preocupación no está en el “si mágico” stanislavskiano<sup>6</sup>, sino en el quehacer concreto, en la relación con el espacio –la cocina, la mesa de comer y la mesa de trabajo–, la materialidad –utensilios de cocina, cubiertos, alambres y otros– y los cuerpos –la gallina muerta y los otros actores presentes en escena. Se intenta aquí “desnudar” la representación hasta

6 “ ‘Si’ mágico: . . . Los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra en virtud de una suposición que para ellos se convierte en una realidad innegable. (‘SI YO’ fuera Joe Keller obraría de tal modo, por ejemplo.) . . . Desde el momento de ese ‘si’ mágico, el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de otra vida, creada e imaginada por él mismo”. Toporkov, Vasilii Osipovich. *Stanislavsky dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961. 14. Impreso.



*Galvarino*. Dirección: Paula González Seguel y Marisol Vega Medina. Dramaturgia: Marisol Vega Medina. 2012.  
Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

despojarla de la operación de ficcionalización. Sin embargo, no se recurre al señalamiento, pues la concentración no está puesta en *simular la muerte* del teatro, sino en poner en tensión sus límites. El manejo temporal pone en cuestión el dispositivo: si bien la preparación de la cazuela y luego su ingesta pueden ocurrir en tiempo real, no estamos seguros de que su cocción se realice en el transcurso de la obra – que dura una hora en total. El espectador inevitablemente está lleno de preguntas: ¿cuánto de esto es real?

Estas estrategias en cuanto a la acción y tiempo, tienen consecuencias en la configuración del “personaje”: ya no se sustenta en un relato, sino en su existencia concreta en escena. Lo que prevalece es su corporalidad en acción y relación. Lo que se constituye, entonces, es un “personaje físico”, tal como lo define Sánchez:

La consecución del “efecto de creencia” no se basa en el enmascaramiento visual o psicológico, sino en la ejecución de una coreografía de movimientos y palabras, mediante una actuación exclusivamente física. Lo extraordinario no ha sido la representación de un personaje dramático, sino la representación de un personaje físico para hacerlo asumible como *natural* a unos ojos acostumbrados a la mediación (que ya no falseamiento) sistemática de la realidad por medio de la técnica. (*Prácticas de lo real* 93)

A ello se suma la incertidumbre del espectador frente a la identidad de los cuerpos en escena: reconocemos que la mujer mayor y el hombre mayor no son actores profesionales, sin embargo no somos capaces de definir si son los verdaderos padres de Galvarino. Damos por sentado que

son mapuche porque en sus parlamentos aparecen frases en mapudungún, aunque luego nos enteramos que el hombre mayor no es en realidad mapuche. Paula González se refiere a los “cuerpos que cargan con una biografía” (González y Vega 3): en vez de insertarse en la construcción del personaje por medio del vestuario o maquillaje, se acude a la memoria corporal de los intérpretes, a su historia de vida, vivencias, ocupaciones y años de existencia. Las creadoras del montaje me revelan: Luis no es Rubén –el padre de Galvarino–, no es mapuche y tampoco es actor, el cuerpo de Luis carga con la biografía de ser un hombre mayor, campesino, que, entre otras ocupaciones, realiza trampas de conejo, como las que elabora en escena; Elsa no es Avelina –la madre de Galvarino–, tampoco es actriz; el cuerpo de Elsa carga con la biografía de ser mapuche y, de vez en cuando, con la labor de desplumar gallinas y preparar cazuelas, como lo hace en escena; Paula no es Marisol –la hermana de Galvarino–, es actriz y la directora del montaje, su cuerpo carga con la biografía de ser la sobrina de Galvarino y de testimoniar, mediante la puesta en escena, sus recuerdos familiares.

### Cotidiano y excepcional

González y Vega no se contentan con ensayar esta estrategia de aproximación a lo real –que pone al cuerpo y su biografía, acción y tiempo escénico al centro de sus preocupaciones–, sino que contrastan esta corporalidad viviente con la voz en *off* y la proyección de las cartas. Esto permite, por un efecto de montaje, otra capa en la construcción del personaje:

Sr. Ministro. Usted no me conoce. Yo soy Marisol Ancamil Mercado. Y soy la hermana de Galvarino Ancamil Mercado. Seguramente a él tampoco lo conoce. Él se fue a Rusia a estudiar el año 1973, becado por el gobierno de Salvador Allende, por una beca de capacitación agrícola que le dieron aquí en Temuco porque mi papá era trabajador y partidario del partido socialista. . . . mi hermano se fue en setiembre del 73 a Rusia, y nosotros nos quedamos aquí. Mi papá como campesino, ‘taba orgulloso de su hijo. Mi mamá no decía ná. Yo estaba triste, porque era mi hermano regalón el que se iba. . . . Y en veces sabíamos dél. Que estaba bien, que estaba trabajando y que así se pasaba el tiempo... porque allá era muy diferente que acá, porque Rusia es muy diferente que acá y siendo mapuche, porque nosotros somos mapuches, usted comprenderá que es una cosa muy extraña estar en un país tan distinto. . . . Cuando fue el año 90, que Galvarino se vino en un viaje a Chile, en ocasión de mi matrimonio, porque yo me casé, pero ya me separé ya. . . . Hace un año ya que fue eso. Y desde que se fue, solo hemos sabido dél a través de una carta . . . [:] habían llegado bien, pero que las cosas no estaban tan bien en Rusia como antes. . . . Dice que el comunismo se cayó allá. . . . y como él era comunista no sabemos cómo estará allá. Nosotros acá estamos en democracia. Y por eso le escribo, porque usted es el ministro de relaciones exterior entonces puede ubicarlo de alguna manera y ver si se encuentra bien, y si lo puede ubicar por favor darle el recado de que nosotros queremos que se venga, que si quiere se trae a su familia que lo recibimos a todos igual. (1-3)

Esta oralidad separada del cuerpo contrapone “lo terrible y la cotidianidad” (Rojas 44). Los cuerpos se desplazan en “lo cotidiano [que] es aquel tiempo de la repetición en el que ‘no

ocurre nada', o en el que *ocurre lo mismo*": una familia se prepara para cenar y luego cena. Estas acciones "no excepcionales" (Rojas 57-8) son acompañadas de un diálogo funcional a la ejecución de las mismas: "Tráeme el agua caliente" (1); "Está wena la comía, mamá" (4). Por otra parte, aquello que se nos revela en esta primera carta –reelaboración del testimonio de Marisol Ancamil– articula lo excepcional, en tanto representa el relato subjetivo de las consecuencias del golpe para esta familia: el alejamiento de un hermano y el consiguiente olvido por parte de las autoridades en tiempos de democracia. Por una parte, el testimonio autobiográfico de la hermana de esta singular víctima de la dictadura –Galvarino–, reconstruye, por medio de lo privado, un fragmento particularmente doloroso de la historia chilena –la dictadura militar de Augusto Pinochet–; por otra, opera como una nueva estrategia de esta obra para aproximarse a lo real, esta vez a una experiencia traumática:

El recuento autobiográfico era considerado más auténtico, porque comunicaba, de forma oral o escrita, una experiencia individual y profundamente personal que no pretendía representar la experiencia de todos aquellos que sufrieron. El testimonio del sobreviviente encuentra su valor de verdad precisamente en su subjetividad, en su producción de experiencia corporizada [*embodied*]. (Guerin y Hallas 7, la traducción es mía)

### El silencio de antes y el silencio de ahora

El testimonio de esta experiencia personal nos permite pensar en todas las víctimas de violaciones a derechos humanos cometidos durante la dictadura. Sin embargo, la consecución de las cartas sin respuesta insistiendo en la petición de repatriación de Galvarino nos permiten entrever que el acento no está puesto en las consecuencias de la dictadura, sino en el silencio de las autoridades en el presente y su inhabilidad de reparar el pasado, o de al menos compensar sus implicancias en el presente. La reacción de Marisol ante la llegada de la carta con la noticia del asesinato de Galvarino confirma este énfasis en la necesidad de ser escuchados de esta mujer y su familia:

Sr. Ministro.

Galvarino ya no está. Lo mataron en Rusia.

. . . tantos años de eternidá, tantos años de reclamos no respondidos, tantos años golpeando puertas que nadie quiere abrir... eso ya es demasiado.

. . .

Es una impotencia tan grande la que sentimos nosotros de no haber podido haber hecho na', de no haber podido mandarle plata siquiera, y nosotros sabíamos que usted'e quizá podían intervenir pa' que mi hermano se volviera con nosotros que somo' su familia.

Así que escúcheme atentamente ahora: ¡Basta de vueltas!, se pararon los desgraciaos y partieron a buscar el cuerpo de mi hermano. Sin él de nuevo con nosotros no hay Dios, demonios ni democracia que nos salven. . . lo único que importa es que le exijo que nos traiga el cuerpo de Galvarino de vuelta. No le prometo que con su cuerpo volveremos a ser como antes, pero yo le puedo asegurar que volveremos a ser personas.

. . .



*Galvarino*. Dirección: Paula González Seguel y Marisol Vega Medina. Dramaturgia: Marisol Vega Medina. 2012. Fotografía: Danilo Espinoza Guerra.

¿Estamos?

No, ud. no ha entendi'o na'. Probablemente, debe pensar cuándo cresta se callará y me dejará de escribir esta loca de mierda.

NUNCA. Me escuchó!!...NUNCA. Además, yo no estoy loca, su abuela será loca pero no yo. Yo soy Marisol Ancamil Mercado, lavá de toda culpa por la sangre de lo que ha sufrido.

La memoria personal de Marisol Ancamil, y también la de Paula González –en tanto sobrina de Galvarino y directora del montaje–, genera un vínculo entre pasado y presente, así como el acto de recordar, tal como plantea Andreas Huyssen:

Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que nosotros recordamos nos definen en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro. (en Guasch, "Los lugares de la memoria" 159)

Por medio del recuerdo, entonces, hay, en *Galvarino*, un ejercicio de aproximación a lo real, así como un ejercicio de aproximación a la identidad mapuche: a su manera de enfrentar lo cotidiano y lo extracotidiano, en su encuentro con una autoridad ausente y sorda tanto en el pasado como en el presente.

Estoy de acuerdo con García de la Huerta en que "el contraste y la contradicción le son constitutivos" a la construcción de identidad colectiva y que esta "a menudo contiene una diversidad

de tiempos históricos que hace imposible representar[la]. . . como algo unívoco y de consistencia dada". Sin embargo, se puede entender aquí como "identificación: algo más sutil e indeterminado, más incierto que un 'ser' dado e inmutable". Identidad, por lo tanto, indicaría "una pertenencia. . . [y podría ser] *lo propio*, . . . un *fondo*, una *reserva* que *sustenta y afianza*, que *procura* estabilidad, que *garantiza* continuidad, que *acumula* o *atesora* el pasado: un *depósito*, etc." (116). En ese sentido, y ligándolo con lo anteriormente planteado por Huyssen, la memoria podría ser un medio de acceso a esta identidad. Aquí, la práctica teatral en sí también se constituye, en mi opinión, como un *depósito* de identidad: el mapuche puede generar un sentido de pertenencia al verse representado en escena, *al identificarse* en algo *propio* que ha sido sintetizado artísticamente.

Por otra parte, desde el punto de vista de las estrategias de escenificación, hay un corte radical en cuanto al código representacional anterior. La acción concreta, que es testimonio de una cotidianidad y la oralidad basada en un testimonio, es abandonada y pasamos a una mayor explicitación de lo teatral: en el monólogo final, la actriz se dirige al público y la configuración de sus parlamentos está trenzada con un texto teatral mucho más explícitamente que los momentos anteriores.

Mediante estas estrategias, es posible ahondar en la lectura identitaria: en una primera instancia en la conformación de esa familia que come en silencio, en esa cotidianidad, es posible reconocer a otras familias chilenas. Luego, en la demanda hacia el poder por atención y escucha, en la impotencia y rabia por no ser escuchados, este reconocimiento se singulariza en el conflicto vigente entre el Estado y parte de la comunidad mapuche.

## Ensayos de aproximación

Las diversas estrategias de aproximación a lo real en *Galvarino* sugieren el ensayo de diversas entradas a la pregunta por lo real. Estos ensayos –en oposición con la estrategia de la obra *El año en que nació*– no simulan la muerte del dispositivo teatral ni pretenden su transparencia, sino que ponen en tensión su capacidad de dar cuenta de lo real. En contraste con la primera propuesta de Teatro Kimen, *Ñi Pu Tremen: Mis antepasados*<sup>7</sup> –en la que recuerdo, cuerpo, oralidad y acción presente estaban unidos, ya que los testimonios eran interpretados por sus protagonistas en el contexto escénico de una acción real de tomar mate y comer sopaipillas en torno a una mesa–, en *Galvarino* asistimos a un desplazamiento en cuanto a la localización de lo documental. En vez de estar contenido en un solo recipiente, se multiplica en distintos soportes: cuerpo, texto, acción, tiempo. Junto a la fragmentación del testimonio en distintos soportes, se propone un desplazamiento hacia la ficción del género documental en teatro. Cada una de las entradas a la pregunta por lo real, a su vez, se aproxima a una concepción distinta de lo real: la realidad escénica de los cuerpos, la realidad traumática de los testimonios, la realidad identitaria.

Al establecer estos múltiples cruces –acción concreta y ficción, cotidiano y dramático, memoria personal e identidad– y admitir su propio artificio como mecanismo de construcción de lo real,

7 Estrenada en 2009, en una ruka ubicada en el Parque de las Culturas Originarias Mahuidache en la comuna de El Bosque. Dirección de Paula González. Asistencia de dirección: Marisol Vega. Psicóloga: Evelyn González. Dramaturgia: Teatro Kimen. Actuaciones de: Marisol Ancamil, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel Hueche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Marlen Hueche, Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Carmen Saihueque.

*Galvarino* pone en obra la pregunta por el dispositivo representativo. Esto significa que no se queda en la constatación de los límites de la representación, sino que se propone una reflexión en torno a ese límite. En ese sentido, *Galvarino* sería coherente con la aseveración de Rancière:

No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos, y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. (77)

### Obras Citadas

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1998. Impreso.
- "El año en que nací". *Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil*. Web. 12 Ene. 2012.
- "Galvarino". *Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil*. Web. 12 Dic. 2012.
- García de la Huerta, Marcos. "En torno al problema de la identidad latinoamericana". *Revista Universum* 15 (2000): 113-124. Impreso.
- González, Paula y Marisol, Vega. Entrevista por Coca Duarte. 15 Mar. 2013
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. Impreso.
- . "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar". *Materia* 5 (2005): 157-183. Impreso.
- Guerin, Frances y Roger Hallas, eds. *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*. London: Wallflower Press, 2007. Impreso.
- Jarpa, Voluspa. Entrevista por Alexia Tala. Blog de los curadores de 8va Bienal de Mercosur. Web. 26 Abr. 2013.
- "Lance Loud!. An American Family". *PBS*. Web. 28 Feb. 2013.
- "Mi vida después". *Alternativa Teatral*. Web. 23 Ene. 2013.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.
- Rojas, Sergio. "El contenido es la astucia de la forma". *Chile arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. Recurso electrónico, disponible en: Escáner cultural.
- Sánchez, José A. "La representación de lo real". *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recurso electrónico. 20 Nov. 2010.
- . *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007. Impreso.
- Trastoy, Beatriz. "La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo". *Archivo Virtual de Artes Escénicas*. Recurso electrónico. 20 Nov. 2010.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.
- Vega, Marisol. *Galvarino*. Texto inédito, facilitado por el autor.

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 2 de diciembre de 2013

# Lo real no siempre se rehace de la misma manera: *Mi vida después* y *El año en que nací* de Lola Arias

The Real is not Always Reproduced in the Same Way:  
*Mi vida después* and *El año en que nací* by Lola Arias

Jean Graham-Jones

The Graduate Center, City University of New York  
jgraham-jones@gc.cuny.edu

## Resumen

---

Las obras *Mi vida después* (2009) y *El año en que nací* (2011), de la autora-directora argentina Lola Arias, suelen ser categorizadas y por ende estudiadas como dos ejemplos del “nuevo teatro documental”. Sin embargo, las diferencias que separan las dos experiencias teatrales –una realizada en Argentina y la otra en Chile, con actores pertenecientes a las generaciones que nacieron durante la dictadura de sus respectivos países– son considerables. Este artículo constituye una indagación en las semejanzas y las diferencias entre dos obras que suelen ser consideradas como versiones de un mismo proyecto.

### Palabras clave:

Lola Arias – *Mi vida después* – *El año en que nací* – teatro documental – dictadura.

## Abstract

---

Both *Mi vida después* [*My Life After*] (2009) and *El año en que nací* [*The Year I was Born*] (2011), created by Argentinean playwright-director Lola Arias, are typically categorized as and thus studied as examples of “new documentary theatre.” Nevertheless, the differences separating the two projects –one developed in Argentina and the other in Chile, with actors born during their respective country’s dictatorship– are considerable. This essay constitutes an inquiry of the similarities and differences between two productions that are often considered to be the result of a single process.

### Keywords:

Lola Arias – *Mi vida después* [*My Life After*] – *El año en que nací* [*The Year I was Born*] – Documentary Theatre – dictatorship.



Gentileza FITAM.

*El año en que nació.* Dirección: Lola Arias. 2011. Fotografía: David Alarcón.

Este ensayo nace de una experiencia espectral dispereja. En invierno del 2011, finalmente pude ver *Mi vida después* (MVD) –que se había estrenado en 2009– de Lola Arias (n. 1976, Buenos Aires), durante su reposición en el teatro independiente La Carpintería, en Buenos Aires. Año y medio después vi otro espectáculo de Arias, *El año en que nació* (AQN), dentro del marco del Festival Santiago a Mil, en la sala principal del Teatro UC (Universidad Católica) como parte del ciclo “Memoria 1973-2013”. Desde su estreno en 2011, había escuchado referirse a este último como la “versión” o “adaptación” chilena del primero<sup>1</sup>; por lo tanto, me sorprendió mi propia reacción dividida de espectadora ante dos proyectos que se suponían mellizos si no idénticos. Es cierto que las dos obras comparten aspectos de lo que en la Argentina actual suele llamarse el “nuevo teatro documental” (Dubatti); también, que son el fruto de lo que por lo menos una crítica denomina el “método Arias” (Sosa), que se podría clasificar como un “teatro-que-trabaja-con-documentos” (Brownell, “El teatro antes” 10). También es cierto que cada una demuestra un enfoque plurigeneracional ante la historia del país dentro del cual se elaboró y que han experimentado una recepción extremadamente cálida de parte del público local (e internacional). Sin embargo, las diferencias son igualmente notables, entre ellas la de mi propia recepción de espectadora. Mientras que *MVD* me resultó una especie de hito, en el cual creo haber visto por primera vez una obra testimonial teatral argentina que no se limitó a una política identificadora individual y que fácilmente superó –e incluso arrasó con– el género teatral que se entiende como documental –esto es, un teatro cuyos textos surgen de material documental pre-existente–, con

<sup>1</sup> Es notable la cantidad de críticos que encasillan AQN como una adaptación de la “versión original argentina” (Sosa). Véanse a Brownell, Dubatti, Hernández, Sosa y Werth, entre otros.



Gentileza FITAM.

*El año en que nací.* Dirección: Lola Arias. 2011. Fotografía: David Alarcón.

AQN creí en el momento haber presenciado un espectáculo más anclado al género y menos despegado de prácticas documentales anteriores, un espectáculo menos “estetizante” y menos arriesgado. Este artículo constituye una indagación en las semejanzas y diferencias entre las dos obras que suelen ser consideradas como dos versiones de un solo proyecto documental. El análisis comparativo nos permite profundizar en la relación entre lo real y lo teatral –una relación que abarca la representación y la vida real, lo teatral y lo no-teatral, el actor y lo que llama Arias el performer y la construcción de la historia, en minúscula y mayúscula.

En su presentación de una compilación ensayística sobre la “dramaturgia de lo real” en el escenario mundial, Carol Martin llama “teatro de lo real” a una multiplicidad de teatralidades que comprenden no solo el teatro documental sino también el “docudrama, el teatro ‘verbatim’, el teatro ‘reality-based’, el teatro del testigo, el teatro de la tribuna, el teatro no-ficticio y el teatro del hecho” (1)<sup>2</sup>. Si el teatro funciona como lugar de “comunidad entre lo real y lo simulado” (2), para Martin lo real llega a constituir “una categoría que se afirma y se cuestiona en relación a cualquier pretensión de verosimilitud y verdad” (1). Harry J. Elam destaca la manera en que se constituyen mutuamente lo real y lo que él califica “representacional” en el espectáculo teatral para advertir: “Debemos constantemente reimaginarnos qué es lo que constituye lo real y mediar cómo aprehendemos lo real a través de la representación.... cómo lo real en particular se vigila y se sitúa históricamente” (VII). Coincidimos: lo real como categoría estable queda siempre cuestionado en el hecho teatral. En los últimos años, Lola Arias ha enfatizado esa idea de la construcción mutua de lo real y lo teatral en su concepto de la *remake* “como forma de revivir el pasado y modificar el futuro” (*Programa AQN*). En el caso concreto de *MVD*, Arias

2 Todas las traducciones del inglés al castellano son mías.

llama *remake* a la recreación que hacen los actores de las vidas de sus padres como si fueran sus dobles de riesgo, pero el concepto se presta a una aplicación mucho más amplia que se puede notar en todos los últimos proyectos de la teatrística argentina. *MVD* y *AQN* son los resultados de dos aproximaciones hacia la *remake* muy distintas: no solo constituyen dos manifestaciones de cómo se teatraliza lo real, sino que también transforman lo real; cada una surge de un procedimiento distinto para rehacer, *remake*, lo que consideráramos real. En última instancia, lo real, en ambos espectáculos, se revela como una categoría muy poco estable y siempre reimaginado y reestructurado y por rehacer.

Lola Arias ejemplifica de manera excepcional lo que Jorge Dubatti denomina “el colectivo escénico implícito (por no llamarlo generación) que ha renovado el teatro nacional”, en el que pueden incluirse también a Federico León, Romina Paula, Mariano Pensotti, Heidi Steinhardt y Claudio Tolcachir, entre otros. Además de teatrística, Arias es poeta y cuentista, actriz de cine y cantautora. Sus textos se han editado en por lo menos siete idiomas y ella misma viaja constantemente con múltiples proyectos por las Américas, Europa y Asia. Su afán por la *remake* se hizo sentir incluso en su primera obra de teatro, *La escuálida familia*, estrenada en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2001 bajo la dirección de la autora. Si bien es un texto bastante convencional en términos dramáticos, retoma las imágenes y tabúes del Antiguo Testamento y las tragedias griegas e isabelinas, y los rehace a su manera para crear un mundo postapocalíptico. Sus puestas en escena posteriores –*Estudio sobre la memoria amorosa* (2003), *El sí de las niñas* (2004), *Poses para dormir* (2004) y *Temporariamente agotado* (2005)– apuntan hacia varias constantes que se hallaran en sus últimos proyectos: el trabajar con objetos personales y con actores de distintas edades y formaciones para recrear álbumes teatrales con una inmediatez conmovedora.

Igual que muchos teatrísticos argentinos del nuevo milenio, Arias cruza las fronteras múltiples de género, medio y geografía, a través de colaboraciones tanto momentáneas como sostenidas. Fundó, junto a Luciana Acuña, Ulises Conti, Alejo Mogueillansky y Leandro Tartaglia, la Compañía Postnuclear, un colectivo interdisciplinario y multimedia de artistas radicados en Buenos Aires cuyo proyecto más conocido es la trilogía que se estrenó en el 2007: *Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador*<sup>3</sup>. Ese mismo año entabló otra colaboración, con Stefan Kaegi, artista suizo y uno de los tres integrantes de Rimini Protokoll, el grupo berlinés que se ha destacado dentro del nuevo “modo” de “Reality Theatre” por su Teatro de Expertos sin ningún perfil profesional teatral (Mumford 153)<sup>4</sup>. Con Kaegi crearon dos obras que situaban a policías brasileños y sus parientes en una especie de “museo vivo” (*SOKO São Paulo* y *Chácara paraíso*, 2007); en 2008, trabajaron con chicos de entre siete y trece años de edad que pertenecían a una nueva banda de “nómades globales” (*Airport Kids*). Pero es con *Ciudades paralelas* que la colaboración Arias-Kaegi llegó a armar un proyecto de larga vida y de una proyección mundial. Convocaron a artistas de varios países (Alemania, Argentina, Estados Unidos, Inglaterra, Suiza) a crear individual y colectivamente obras para “casas, bibliotecas públicas, tribunales u otros espacios funcionales que se conviertan en observatorios de situaciones urbanas”. Con esas ocho instalaciones, armaron lo que denominan un “festival portátil” que no trasportaba ni “escenografías ni grupos de actores

3 Esta última se estrenó en 2006 y fue invitada al Festival Steiricher Herbst (Austria) en 2007.

4 Según Meg Mumford, el Reality Theatre, aparecido en los años noventa, cruza diversos géneros; entre ellos, el teatro “autobiográfico, comunitario, documental y ‘verbatim’”. También, como nota Mumford, el término se ha aplicado al teatro vanguardista y etnográfico (153).

sino ideas" ("Ciudades paralelas")<sup>5</sup>. Desde su estreno en 2010 en Berlín, *Ciudades paralelas* se ha llevado a por lo menos diez ciudades, entre ellas Buenos Aires y, recientemente, Kolkata y Delhi.

La contribución artística de Arias al proyecto *Ciudades paralelas* nos brinda un ejemplo concreto de algunas de las estrategias que se desarrollaran más tarde en *MVD* y *AQN*. Para "Hotel/ Mucamas", Arias viajaba antes a cada ciudad a entrevistar a las mucamas que trabajaban en el hotel que se había elegido. Las biografías resultantes fueron recreadas en una instalación en la que los espectadores pasaban una hora en recorrer cinco habitaciones –cantidad que limpiara una mucama (o un mucamo, como en el caso berlinés) durante esa misma hora– para "asistir a retratos de gente de limpieza, a veces en forma de film, entrevistas de audio, textos, fotos. En cada cuarto de hotel se hace visible la vida de esos seres invisibles que limpian cuando nadie los ve" (*Ciudades paralelas*). Después de recorrer las habitaciones, la visitante se encontraba ante la mucama misma, quien la llevaba a conocer las zonas del hotel pocas veces vistas por los clientes. Como se verá, la entrevista, la biografía y el encuentro con el otro que pasa por la mano de la autora constituyen técnicas centrales del proceso creador de Arias.

Otro elemento creador de importancia que refleja el espíritu colaborador que prevalece en la obra de Arias es el riesgo y/o el azar, dos mecanismos relacionados que nos recuerdan que "lo que sucede realmente sucede, pero a la vez es ficcional" (Arias, en Werth 195). Ambos elementos, al introducirse en el teatro, rompen con la representación tantas veces ensayada para ser repetida en escena durante cada función. En *Striptease* de la *Trilogía*, por ejemplo, actuaron una madre y su bebé, con otro actor que hacía el rol del padre. Los movimientos del bebé –imposibles de controlar o de prever– decidieron los movimientos de los otros dos actores. Ese elemento del riesgo ocupaba un rol tan decisivo en la obra que cuando se repuso, Arias se vio obligada a contratar a otra madre y a otro bebé ya que el que había originado el papel ya era demasiado grande como para que Arias pudiera confiar en lo azaroso de sus movimientos. El azar y el riesgo, tal y como los utiliza Arias en sus últimos proyectos, mantienen al espectador consciente de lo poco controlable que es la representación y por ende la vida, en lo que llama Brenda Werth una concientización "de la fragilidad que define no sólo [sic] la humanidad sino también las narrativas que transmiten la experiencia humana de generación en generación" (195).

La colaboración, la interdisciplinaria, la (auto) biografía, el riesgo y el azar: todos esos elementos del teatro de Lola Arias giran en torno a su idea de la *remake* y de lo que se puede considerar su objetivo de transitar "en los bordes entre lo real y la ficción" (Arias, Programa "Mi vida después"). Sin embargo, tanto los bordes como el tránsito siempre fluctúan, por lo tanto, en *MVD* y *AQN* se ven variantes considerables que apuntan hacia diversas *remakes* y distintas reestructuraciones de lo real a través del encuentro teatral.

### *Mi vida después y El año en que nació: inicio y proceso creador*

Empecemos con la génesis de cada espectáculo, comienzos que dejan registrados dos procesos creadores bien diferentes. *MVD*, estrenado en el Teatro Municipal Sarmiento en Buenos Aires,

5 Se pueden ver en Youtube algunas filmaciones del aporte de Arias, "Hotel", en varias ciudades, entre ellas Buenos Aires y Berlín ("Hotel Ciudades Paralelas Buenos Aires" y "Ciudades Paralelas 2/8 – Hotel (Lola Arias)").



*El año en que nació.* Dirección: Lola Arias. 2011. Fotografía: David Alarcón.

fue el último producto que se gestionó dentro del ciclo Biodrama, proyecto llevado a cabo por la artista argentina Vivi Tellas, quien durante su dirección convirtió el Sarmiento en un foco de experimentación teatral. Todos los “biodramas” partían de textos que se relacionaban con las biografías de argentinos vivos. Arias trabajó durante más de un año con artistas que no solo compartían su nacionalidad, sino que pertenecían a la misma generación, es decir, argentinos que habían nacido inmediatamente antes, durante o después de la dictadura militar (1976-1983). Tal y como lo detalla en su diario que se incluye en el folletín de la puesta, comenzó el proceso con “entrevistar a actores de mi generación sobre su historia familiar” (Arias, *Programa “Mi vida después”*); los actores acudieron al “casting” con “sus fotos, sus cartas, los objetos de sus padres”. Eligió a siete actores para el proyecto, se fueron dos (uno el hermano gemelo de otro actor) y se quedaron los cinco más otro actor que respondió a una segunda convocatoria de Arias, en la que se buscaba alguien de su edad con hijos para abrir un poco el panorama generacional. Apareció un actor acompañado de su hijo de tres años y quedaron los dos agregados al elenco. Hasta la fecha, siguen trabajando en la obra los mismos seis actores. Llevaron a los ensayos fotos, cartas, grabaciones, filmaciones caseras, la ropa setentista de los padres y una tortuga, y casi todo se incorporó en la puesta. Los actores se interpretaban a ellos mismos, a sus padres, sus compañeros del elenco y los parientes de estos. Como una “pieza para orquesta”, armaron “solos” que se intercalaban con “interpretaciones de conjunto, o de danza grupal” (Brownell, “El teatro antes” 2). Aprendieron a tocar instrumentos musicales y a manejar el equipo audiovisual. En cada función, la tortuga –como el bebé de *Striptease*– decidía un momento narrativo respondiendo a la pregunta: ¿habrá una revolución en la Argentina? El resultado de ese compromiso con la colaboración y el riesgo de parte de Arias y sus performers desarrollado a largo plazo, fue una obra de texturas



Gentileza FITAM.

*Mi vida después*. Dirección: Lola Arias. 2009. Fotografía: Alejandro Hoppe.

múltiples y más de una sorpresa, con “la potencia, la dinámica y el ritmo que tiene el despliegue de recursos escénicos que se van entramando a lo largo de la obra” (2). Aún más impactante para un país cuya historia de violencia estatal se ha representado tantas veces en una acumulación de imágenes sobreiconizadas<sup>6</sup>, *MVD* se acercaba a lo milagroso de hacer que nos reimagináramos esas historias personales, colectivas y nacionales, una Historia que ya creíamos haber conocido.

*AQN*, si bien a nuestro parecer no es descendiente directo de *MVD*, como plantean algunas críticas, seguramente es un pariente no muy lejano. En 2011, cuando *MVD* se presentó en Chile dentro del festival Santiago a Mil, los organizadores invitaron a Arias a dar un taller de investigación destinado a los chilenos nacidos bajo el pinochetismo, o sea, entre 1973 y 1990. Se presentaron más de cincuenta personas y de sus historias nació el proyecto, según lo cuenta la misma Arias: “No pensaba en hacer una obra, pero aparecieron historias increíbles. Todos querían hablar de sus vidas y las de sus padres durante la dictadura” (en Sosa). Aunque los dos proyectos partieran del mismo concepto general, como propone el programa de mano de *AQN* –“jóvenes nacidos durante la dictadura reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados”–, el montaje experimentaba una génesis al revés de la de *MVD*, donde una colectividad de performers chilenos en potencia convocaron a su directora. Producto del taller, la obra se estrenó en octubre de 2011 y volvió a presentarse al año siguiente dentro del ciclo del festival santiaguino (con otra reposición durante el ciclo del 2013).

6 Como bien observa Paola Hernández, “En un país donde existe una conexión cercana entre los cuerpos desaparecidos y la fotografía como vínculo visual, esta obra explora otras formas de relacionarse con la fotografía y, en especial, con la fotografía familiar” (125).

De los once integrantes de *AQN*, no todos eran actores profesionales sino, en palabras de Arias, “actores de su propia vida” (en Dubatti), que incluían a un futbolista, una bailarina, un músico de rock, una comunicadora audiovisual y un dibujante para la Policía de Investigaciones de Chile, en la que trabajaba su propio padre. La extensión de la dictadura chilena, en contraste a la argentina, hizo que pertenecieran a más de una generación, por lo que el mero número de performers ampliado reforzaba ciertas agrupaciones políticas que sin embargo siempre iban reorganizándose. Igual que *MVD*, la puesta contaba con una multimedia de música en vivo, objetos personales, grabaciones y proyecciones de filmaciones y fotos y otros objetos que eran manipulados y modificados en escena con una estética que hoy en día se conoce como “DIY” (*Do it yourself* o hazlo tú mismo): en ambos espectáculos, los performers mismos subían y bajaban una pantalla para las proyecciones, dibujaban en el piso con tiza, operaban las máquinas, modificaban las fotos y tocaban la música en vivo. Una vez más, con *AQN* presenciábamos historias intergeneracionales de hijos con sus padres y de hijos con sus propios hijos, y una historia nacional vivida a nivel individual y familiar. Las preguntas detonadoras de la autora-directora nos sonaban levemente: “¿Cómo era mi país cuando yo nací? ¿Qué hacían mis padres en esa época? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo era tan chico que ni recuerdo?” (*Programa AQN*). Ambas obras concluían con un futuro real e imaginado seguido por una acción catártica, personal y colectiva que, a la vez, estaba aferrada al presente.

### ***Mi vida después* y *El año en que nací*: dos remakes diferentes de lo real dentro de lo teatral**

Reiteramos: entre las semejanzas hay diferencias considerables, que dejan al descubierto distintas reestructuraciones de lo real dentro de lo teatral y de lo teatral dentro de lo real. En los guiones de las obras se destacan algunas divergencias estructurales. Resumamos algunas a continuación: *MVD* comienza con una caída de ropa usada y la muy comentada escena en la que Liza Casullo pone las manos en los bolsillos del *jean* que usaba su madre cuando esta tenía la misma edad. Con ese acto de aparente sencillez, se introduce uno de los temas más profundos de la obra: el encuentro del pasado y del presente en el cuerpo del actor. Después del “Prólogo”, el primer capítulo se titula “El día en que nací”. Cada performer se presenta al declarar no solo el año en que nació, sino también ciertos hechos del día en que “nazco yo”, que deviene una especie de noticiero nacional-internacional mezclado con recuerdos familiares. *AQN* empieza con un solo performer, Leo, y un “cuenta atrás” que comienza en 1989 y termina en 1973. A diferencia de *MVD*, donde solo se menciona el año en que hubiera nacido uno de los performers, en *AQN* cada año de la dictadura se enuncia hasta llegar al prólogo y la presentación de los once integrantes, quienes declaman el año de nacimiento y otro hecho relacionado con la historia chilena para así ubicar a los padres dentro de una historia nacional. El énfasis recae aún más sobre esa Historia nacional cuando la obra da otro paso para atrás y nos lleva al 1970, año del “ascenso y caída de Allende” (Arias, *El año 2*).

Así, sucesiva y cronológicamente, *AQN* narra la historia chilena desde 1970 hasta la actualidad a través de las experiencias de sus performers. Los dos textos contienen secciones con títulos compartidos –e.g., “El exilio”, “Última carta”–, pero se intercalan de otras maneras.

Como observa Dubatti, una diferencia estructural notable son los “juegos de orden” de *AQN*, que no solo le dan al espectáculo una actividad concreta para los “actores de su propia vida” y funcionan como un “detonador de discusiones”, según Arias, sino que ponen de relieve lo particular dentro de la historia general. En varios momentos de la obra, los actores se ubican en hilera, de derecha a izquierda del escenario (y del público) según los criterios que da uno de los performers (Ítalo) a los demás y que van cambiando según la orientación política de su padre y de su madre, la clase económica de sus padres y el color de su propia piel. Como lo resume Cecilia Sosa, “El resultado no es reconciliatorio. Por el contrario, exagera diferencias” (“Los niños”). La misma Arias se vio obligada a transcribir las fuertes discusiones ante la falta de acuerdo “sobre lo que pasó o cómo contarlos” (en Sosa). Esas escenas enfatizan la diversidad entre un elenco más numeroso, pero también sirven para desmentir cualquier unívoca Historia nacional al poner el dedo en la llaga de un debate nacional que hasta la fecha “no está cerrado” (Arias en Dubatti). En cambio, *MVD* se centra en una sola generación que ha vivido primero un juicio truncado (por los indultos de Menem) y ahora una revalorización de los derechos humanos a través de una nueva serie de juicios, muchos de ellos por los secuestros de hijos de desaparecidos, o sea, de las víctimas de su propia generación. La experiencia se lleva a escena por unos episodios centrados en cada uno de los performers con el acompañamiento actoral y afectivo, en su mayoría, de los demás. Es una estructura completamente distinta a la de *AQN* en la que las escenas de trabajo coral quedan muchas veces interrumpidas por el disenso.

La diferencia entre ambas obras resalta incluso en episodios que a primera vista se nos hacen paralelos. Tanto la argentina Liza Casullo como la chilena Soledad Gaspar nacieron en exilio en la ciudad de México. Los padres de cada una militaban: los de Liza eran montoneros y los de Soledad del MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria). A ambas las separan apenas dos años de edad (Liza nació en 1981, Soledad en 1979). Pero solo hasta ahí van análogas las vidas que se narran, especialmente con respecto del desexilio. Liza retorna a los tres años a Buenos Aires, donde se reintegra con aparente facilidad, a diferencia de Soledad, que en 1991, con diez años de edad, regresa a un Chile que le es “horrendo, pueblerino, resentido. No me gusta” (Arias, *El año 6-7*). Ocho años después se casa con otro chileno de padres exilados: “Los mapus nos casamos entre nosotros como si fuéramos una tribu en extinción” (6-7). Es una experiencia de exilio que se extiende hasta después de la dictadura. El exilio chileno también se tinte de distintos colores –colores que en *MVD* no se ven: cuando, por ejemplo, Nicole Senerman nos cuenta de otra experiencia de exilio cuando en 1985 sus padres la llevaron a vivir el “American Dream” en el sur estadounidense y quedaba tan distanciada de su propio país natal que al volver a Chile confundía a Pinochet con el Papa.

En cada obra hay también hijas de padres cómplices de su respectiva represión autoritaria, y sus versiones escenificadas han cruzado el marco teatral para terminar modificando lo real-nacional. La argentina Vanina Falco cuenta una anécdota familiar infausta: se crió en una familia de policías, de cuya historia oculta se enteró cuando, con el que siempre creía su hermano menor, descubrieron que su padre se había apropiado de un hijo de desaparecidos. Debido a ese descubrimiento, Vanina se alejó de su familia biológica para alinearse con su hermanastro Juan Cabandié (quien recién ahora fue elegido como diputado nacional). Durante meses, Vanina intentaba declarar en el juicio que Juan había iniciado contra su padre (la ley argentina suele no permitir que los hijos declaren en contra de sus padres), y solo después del estreno logró hacerlo



Gentileza FITAM.

*Mi vida después*. Dirección: Lola Arias. 2009. Fotografía: Alejandro Hoppe.

cuando el juzgado calificó como precedente legal su participación actuarial en *MVD*. A partir de ese momento, quedó modificado el testimonio teatral de Vanina.

Así como Vanina, Viviana Hernández Polanco, que aparece en *AQN*, también vivió una experiencia transteatral como hija de un padre “carabinero que desapareció de mi vida” (Arias, *El año 2*). En la versión actual de *AQN*, cuenta que después de veintiséis años de mentiras familiares, cuando estrenaron la obra y “yo mostraba la foto de él y decía que lo estaba buscando” (24), se puso en marcha una investigación que terminó cuando supo que su padre cumplía una condena de “10 años y un día de cárcel” (25) por haber asesinado a dos militantes del MAPU. Desde el escenario, Viviana nos cuenta: “mi madre dejó de hablar conmigo por esta obra” (28). A pesar de este alejamiento familiar, *AQN* sigue cumpliendo una función que en cierto sentido transgrede las reglas de la representación teatral, como comenta Arias: “La obra funcionó como soporte, célula o hasta núcleo familiar sustituto” (en Dubatti). Lo teatral y lo real se confluyen: *MVD* participa en un juicio que ya está en marcha; *AQN* se apoya a una resistencia que el gobierno chileno sigue sin reconocer oficialmente. Cada obra se involucra en una reestructuración que se define en relación a un “real” específico, politizado y por ende capaz de modificarse.

Como último ejemplo, retomemos el azar, característica fundamental tanto del proceso creador como de los productos espectaculares de Lola Arias. En *MVD*, como hemos mencionado, la tortuga de Blas Arrese Igor decide el futuro de la nación argentina al dirigirse hacia un “sí” o un “no” que se han dibujado con tiza en el piso. La acción de la tortuga no solo nos “predice” el futuro, sino que nos recuerda el pasado ya que había nacido en el mismo año que el padre de Blas con quien vive en la ciudad de La Plata. Deambula por la escena también el hijo de Mariano



Gentileza FITAM.

*Mi vida después*. Dirección: Lola Arias. 2009. Fotografía: Alejandro Hoppe.

Speratti, el pequeño Moreno, que escucha junto con su padre las últimas grabaciones de su abuelo –hechas cuando Mariano tenía la misma edad que Moreno cuando se agregó al elenco. Tanto la tortuga como Moreno nos refuerzan los lazos familiares e intergeneracionales, cada uno es un sujeto vivo capaz de actuar; por consiguiente, pueden interpretarse como el azar o el riesgo vivido. Muy distinta es la última escena de *AQN*, antes del estallido musical, cuando el azar se presenta a través de una moneda chilena de diez pesos que se tira para predecir el futuro chileno y saber si en las elecciones ganará la izquierda o la derecha. La moneda –objeto sin vida propia– remite directamente a la historia nacional: se fabricó en la época dictatorial pero sigue circulando, una cara tiene el número diez y la otra la reconocidísima imagen del ángel con una cadena rota y la fecha del golpe, según nos dice Nicole, “como si el 11 de septiembre fuera el día de nuestra liberación” (28). Si sale el ángel, obviamente ganará la derecha.

A diferencia de la tortuga, quien nos deja en claro su “visión” del futuro, Soledad no tiene oportunidad de decirnos quién ganará antes de que la escena entera estalle en una cacofonía maravillosa de once guitarras. Es un final que complementa perfectamente el aire inconcluso de una obra, presentada por “expertos” no expertos, que se basa en un vaivén estructural y muchas veces conflictivo entre lo individual y lo grupal, y que mantiene presente su propio proceso creador en los rastros de los juegos y las preguntas elaboradas por Arias. El futuro chileno no se puede prever ni siquiera ficcionalizado.

Tanto *MVD* como *AQN* son *remakes* en el sentido más productivo de la palabra: las generaciones e identidades múltiples quedan registradas en los cuerpos y en las voces de los performers; la memoria se revive, se transforma y a veces se vuelve a inventar en lo que se han llamado posmemorias pero también –por lo menos en la penúltima escena de *MVD*, cuando los seis performers

describen el día de su muerte— en la “prememoria” de vidas que todavía no se conocen. Como observa Werth, el cambio hacia el futuro a los performers los “independiza de la noción del pasado como referente dominante de sus vidas” (193). La *remake* también se proyecta hacia el futuro, más allá de si este, como en el caso del tirar de la moneda chilena, es un futuro muy poco previsible.

## Conclusión

Lo teatral y lo real pueden rehacerse mutuamente y en varios horizontes de la experiencia humana. Tanto *Mi vida después* como *El año en que nació* han repercutido en la historia nacional: gracias a su participación testimonial en la obra argentina, considerada por la corte como precedente legal, Vanina Falco pudo declarar en contra de su padre. Por su parte, la llamada que Viviana Hernández Polanco realizó desde el escenario desencadenó una serie de hechos que la llevaron a conocer el paradero de su padre encarcelado. Podríamos decir, *grosso modo*, que esas experiencias escénicas han trasmutado lo personal y lo nacional. Los espectáculos en sí se han modificado con el paso del tiempo: las experiencias de Vanina y Viviana ya se han incorporado, igual que la de otra argentina, Carla Crespo, hija de un desaparecido y destinataria de tantas versiones de su muerte, que solo después del estreno pudo confirmar por una prueba de ADN que su padre había sido enterrado en una fosa común. Lo real personal se ha transformado. El pequeño Moreno ahora tiene un hermano, Ismael, y los dos ya tienen más edad que su padre cuando el abuelo fue secuestrado (Sosa). Y no olvidemos que lo real no solo se rehace de maneras distintas, sino también en momentos distintos. Chile y Argentina vivieron y siguen viviendo dos experiencias de dictadura diferentes. Por lo tanto, no es de sorprender que se desarrolle en este momento en Chile un campo de investigación sobre estudios de la memoria al que AQN aporta en todos los aspectos aquí mencionados. En *MVD* se imagina un futuro que va más allá de las próximas elecciones y los performers se permiten pensar en sus propias muertes y, así, rehacer lo real desde su propia imaginación, individual pero también colectiva. Tal es el valor que ejerce la relación entre lo teatral y lo real en ambos espectáculos, que Arias ha rechazado varias ofertas para reproducirlo en países como Brasil, Grecia, México y Perú: “Decidí hacerlo en Chile porque tengo una relación muy fuerte con el país” (en Sosa). Y si tanto *MVD* como AQN han bajado de sus respectivos escenarios nacionales, siguen girando por el mundo y así se abren a otra relación de lo teatral ante lo real que va más allá de lo nacional.

Nos hemos propuesto aquí entender AQN y *MVD* como dos *remakes* que, paradójicamente —como señala Pamela Brownell—, transitan “los lindes de la realidad con una carga intensificada de artificio” (“El teatro antes” 2). Sin embargo, son dos *remakes* que en sus diferencias ya señaladas nos recuerdan a otra artista argentina y su proyecto “documental” que dio vida a *MVD*. Es a Vivi Tellas, como lo reconoce Arias (Dubatti), que se debe una serie de proyectos que han modificado el panorama argentino e internacional del teatro “documental”<sup>7</sup>. En 2003, en

7 El ciclo Biodramas tiene varios antecedentes; entre ellos, el Proyecto Museos, que dirigió Tellas entre 1995 y 2001 para el Centro de Experimentación Teatral de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Aquí, se invitaba a un director a inspirarse en un museo, con el más conocido resultado quizás “Museo Miguel Angel Boezzio”, que hizo Federico León en 1998 en el Museo Aeronáutico con el excombatiente de Malvinas, Miguel Angel Boezzio. Como señala Brownell, todos los proyectos recientes de Tellas se pueden agrupar bajo el concepto de “biodrama” —en minúscula, como lo utiliza la misma

su propio trabajo artístico (y no solo como curadora), Tellas comenzó una nueva serie de espectáculos bajo el nombre de Archivos, “en [l]os que lleva a intérpretes no profesionales a escena para construir junto a ellos una dramaturgia minuciosa basada en sus biografías y sus mundos” (Brownell, “Proyecto Archivos” 1). Si bien tanto los biodramas como los archivos constituyen, en palabras de su ideadora, “archivos vivos”, estos se construyen de maneras diferentes. Los espectáculos del ciclo Biodrama solían contar con actores profesionales mientras los Archivos de Tellas ponen en escena “personas reales, quienes cuentan sus vidas a través de testimonios, cartas, fotos y una variedad de otros materiales” en “una amalgama de autobiografías, biografías y lo documental” (Hernández 116). *MVD*, que cuenta con actores con cierta trayectoria profesional, con cierto equilibrio dramático-estructural, y con cierto enfoque en la experiencia vivida y por vivir, es realmente un biodrama tal y como lo concebía Tellas para el Teatro Sarmiento.

*AQN*, por el contrario, se acerca más a uno de los archivos que realiza escénicamente la autora-directora con los mismos intérpretes<sup>8</sup>. *AQN* no es puro archivo a lo Tellas –no surge precisamente de un mundo que Arias haya experimentado. No obstante, con sus actores no-actores y sus fuertes desacuerdos en escena, hace que el espectador esté siempre consciente de presenciar una obra “en permanente proceso de construcción, colectivo, con la mirada puesta en el pasado como en el presente y, ante todo, vivo” (Brownell, “Proyecto Archivos”). Tellas llama “Umbral Mínimo de Ficción” la zona en la que la realidad empieza a hacer teatro (Pauls 248); ¿no será el mismo umbral que Arias debió cruzar en su primer taller chileno? Dos *remakes* distintas que nos llevan a dos reestructuraciones de lo real dentro de lo teatral que se parecen solo en la materia prima de una realidad generalizada. Y hemos aquí una última *remake*, ahora espectacular: llegué a repensar mi propia experiencia de crítica y reevaluar los dos proyectos a la luz de la *remake*. Aunque sigo con la opinión de que entre los dos espectáculos *MVD* cobra más vuelo teatral, veo ahora en *AQN* un proyecto más complejo y menos categorizable dentro del género convencional del teatro documental. Ambos proyectos nos incentivan de manera insólita, si bien distinta, a reimaginarnos junto con los performers y Arias qué es lo real y cómo podemos modificarlo.

Recientemente se estrenó otra *remake* de Arias, *Melancolía y manifestaciones*, que pareciera sintetizar elementos de las dos obras anteriores al rehacer teatralmente la mismísima vida familiar de la autora-directora. En la obra, Arias-performer da testimonio por medio de un diario de la enfermedad de su madre que surgió después del nacimiento de su hija en 1976. Si bien la reconocida actriz argentina Elvira Onetto “dobla a la madre real” (*Melancolía*), Arias se interpreta a sí misma; además, las dos performers van acompañadas de un músico, cuatro actores de unos 75 años de edad, filmaciones, reportajes y los escritos de su madre. Las *remakes* de Lola Arias nos hacen mirar “hacia el pasado” para recordar “un mundo que ya no existe” (“Los posnucleares” 227), pero sin poco o nada de nostalgia. Al contrario, nos liberan para que nos reimaginemos aquí y ahora, no solo en un pasado bajo continua reconstrucción, sino en un futuro que siempre está por construirse, en el cruce entre lo real y lo teatral que nos construye y que construimos individual y colectivamente dentro y fuera del teatro.

Tellas “para referirse a todo su trabajo, tanto a los Archivos como a los *workshops*, las conferencias y las performances que realiza” (2-3)–. Selecciones de tres “archivos” de Tellas están incluidas (en traducción inglesa) en la recopilación a cargo de Martin, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*.

8 Nuestra comparación se basa en tres “archivos” de Tellas: *Rabbi, rabino* (Nueva York, 2011), *Mujeres Guía* (Buenos Aires, 2011) y *La bruja y su hija* (Buenos Aires, 2013).

## Obras citadas

- Arias, Lola. *El año en que nació*. Texto inédito, facilitado por el autor.
- . *Programa Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil "El año en que nació"*. Santiago, 2013. Impreso.
- . "Los posnucleares". *Los posnucleares*. Buenos Aires: Emecé, 2011. 221-227. Impreso.
- . *Programa Buenos Aires "Mi vida después (My Life After)"*. Buenos Aires, 2009. Impreso.
- . *Mi vida después*. Texto inédito, facilitado por el autor.
- Brownell, Pamela. "Project Archivos: Documentary Theatre According to Vivi Tellas". *Hemispheric Institute E-misférica* 9.1-9.2 (2012). Recurso electrónico. 11 Ago. 2013.
- . "El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias". *Telón de fondo* 10 (2009). Recurso electrónico. 11 Ago. 2013.
- "Ciudades paralelas". Web. 13 Ago. 2013.
- "Ciudades Paralelas: Teatro portátil en Buenos Aires". *Youtube*. Web. 15 Ago. 2013.
- "Ciudades Paralelas (2/8) – Hotel (Lola Arias)". *Youtube*. Web. 15 Ago. 2013.
- Dubatti, Jorge. "Acerca de artistas 'anfíbios' y nuevo teatro documental". *Tiempo argentino*. 2012. Web. 11 Ago 2013.
- Elam, Harry J. "Editorial Comment: Re-Thinking the Real" *Theatre Journal* 54.4 (2002): VII-IX. Impreso.
- Gutiérrez, Melissa. "El año en que nació: la obra que investiga la vida de los padres durante la dictadura". *The Clinic Online*. 2013. Web. 15 Ago. 2013.
- Hernández, Paola. "Biografías escénicas: *Mi vida después* de Lola Arias". *Latin American Theatre Review* 45.1 (2011): 115-128. Impreso.
- "Hotel Ciudades Paralelas Buenos Aires". *Youtube*. Web. 13 Ago. 2013.
- "Lola Arias". Web. 12 Ago. 2013.
- Martin, Carol. "Introduction: Dramaturgy of the Real". *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. London: Palgrave Macmillan, 2010. 1-14. Impreso.
- "Melancolía y manifestaciones". *El cultural San Martín*. Web. 14 Ago. 2013.
- Mumford, Meg. "Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity." *Contemporary Theatre Review* 23.2 (2013): 153-165. Recurso electrónico. 10 Ago. 2013.
- Pauls, Alan. "Kidnapping Reality: An Interview with Vivi Tellas". *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Comp. Carol Martin. London: Palgrave Macmillan, 2010. 246-252. Impreso.
- Sosa, Cecilia. "Los niños que fuimos". *Página12*. 2012. Web. 10 Ago. 2013.
- Trombetta, Jimena C. "Entrevista a Lola Arias: *Mi vida después*". *Imaginación Atrapada*. 2010. Web. 13 Ago. 2013.
- Werth, Brenda. *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2013  
Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2013

# :: ARTÍCULOS



# El investigador-creador frente a sus respuestas resonantes<sup>1</sup>

## The Researcher-Creator Confronts his Resonant Responses

Louis Patrick Leroux

Concordia University, Canadá.

patrick.leroux@concordia.ca

### Resumen

---

En un ensayo con sabor a auto-etnografía, Louis Patrick Leroux, da cuenta del proceso, artístico e intelectual de un proyecto de investigación-creación sobre la obra *Witchcraft (Brujería)* de Joana Baillie. Mientras describe la organización y los desafíos del proyecto, a menudo inesperados, explora el contexto de la investigación-creación en tanto práctica reconocida y subvencionada en el marco de las universidades canadienses. Junto a ello plantea el tema del tiempo y del compromiso que exigen este tipo de investigaciones, del valor y del alcance en la formación de los estudiantes, y del ritmo de trabajo de un proyecto que exige que el investigador sea tanto artista como pedagogo.

#### Palabras clave:

Investigación-creación – formación teatral – principio de respuesta resonante – Joanna Baillie.

### Resumen

---

In this essay, which has an auto-ethnographic sensibility, Louis Patrick Leroux discusses the process, simultaneously artistic and intellectual, of a project of research-creation based on Joana Baillie's play, *Witchcraft*. In addition to describing the organization and the challenges of the project, often unexpected, he also explores the context of research-creation as a recognized and subsidized practice by Canadian universities, and raises the issue of the time and commitment that this type of research requires, the value and scope of student training, and the pace of work on a project that requires that the researcher be both an artist and a teacher.

#### Palabras clave:

Research-creation – theatre student training – principles of resonant response – Joanna Baillie.

1 Este ensayo es producto de una investigación desarrollada, a cargo del autor en tanto investigador principal, entre los años 2009 y 2012, titulada "Hypertext and Performance: A Resonant Response for Joanna Baillie's *Witchcraft*". Esta fue

Por mucho tiempo, consideré el carácter efímero de la representación teatral como una virtud. El teatro se funda en el instante vivido, su tiempo es el del presente perpetuo, su modo, el de la acción. Esto fue antes de *Facebook*, antes de *Vimeo*, antes de *Twitter*, antes de que me convirtiera en un investigador universitario, a quien le piden que rinda cuenta de su productividad y del alcance de sus investigaciones... ¿Qué es lo que me entusiasma desde hace tanto tiempo? En primer lugar, el carácter de acontecimiento, el sentimiento de comunidad instantánea que emerge de una experiencia vivida en común; la obligación de retomar, noche tras noche, espectáculo tras espectáculo, ese esfuerzo que aspira a engatusar o convencer o provocar al público. Esa reanudación iterativa energética remite a la naturaleza misma del teatro y descansa sobre la repetición, la reanudación, la relectura, a veces, también, la repetición redundante. Aunque esa repetición redundante, cuando es asumida y bien usada, se le puede llamar también *estilo* o *factura* del artista. El artista creador y su doble, el investigador universitario, estarán en el centro de este ensayo meditativo, en donde primará el odioso “yo” del jansenista Blaise Pascal, no por egotismo o deseo de hacerse valer, sino más bien por una preocupación de testimonio auto-etnográfico de un investigador-creador que da cuenta de una experiencia de reconciliación entre el creador, el investigador y el pedagogo.

### La respuesta resonante

Este ensayo será para mí una ocasión de volver a hablar de un proceso creador y un proceso intelectual, ambos originados en un deseo de compromiso con una obra que pasaría por el principio de la “respuesta resonante”. En 2005, al llegar a la Universidad Concordia, Canadá, una de las primeras estudiantes cuya memoria de magister dirigí, Jessica Moore<sup>2</sup>, trabajaba sobre el principio de la respuesta sensible que un autor puede tener en relación a una obra existente y que permitiría, por la fuerza de una “vibración simpática”, crear una intención propia. Ella misma extraía material de las tradiciones poéticas anglosajonas (las que a su vez extraían material tanto de la España renacentista como del Japón medieval), sus usos de la glosa, del *renga* y de los “poemas de pregunta y respuesta”. La glosa, en poesía, propone una escritura por aumento, a partir de cuatro versos sacados de un poema existente. El *renga* se parece al cadáver exquisito de los surrealistas, pues se trata de una forma de escritura colectiva, en la que cada poeta contribuye a la secuencia, respondiendo al poema precedente. Se vale del principio ampliado de

---

financiada por los Fondos de Investigación en Sociedad y Cultura Quebec (FQRSC), en el marco del programa de apoyo a la investigación-creación, en modalidad de equipo. El presente artículo fue desarrollado por el autor gracias a dos invitaciones, una de Quebec y la otra de Santiago de Chile. Ambas ocasiones le permitieron reflexionar en voz alta y profundizar en ciertas pistas, luego de las discusiones con los colegas y estudiantes presentes. Una primera versión, “Les questionnements du chercheur-créateur devant ses réponses résonantes” (“Los cuestionamientos del investigador-creador frente a sus preguntas resonantes”) fue presentada por el autor durante una jornada de estudios sobre la investigación-creación teatral en medio universitario, organizada por la Universidad Laval, la Cátedra de Investigación Quebequense en Dramaturgia Sonora (Universidad de Quebec en Chicoutimi) y la Sociedad Quebequense de Estudios Teatrales. La segunda versión, ampliamente re-trabajada, “La investigación-creación en la Universidad: entre desarrollo, documentación y análisis. Poner al proceso de creación en el corazón de todo”, fue presentada en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile en octubre de 2012. El autor obtuvo el apoyo del FQRSC, Fondos de Investigación en Sociedad y Cultura para el proyecto descrito en este texto. Recibió también el apoyo de su universidad para los viajes ligados a las conferencias preparatorias.

2 Trabajo co-dirigido con Sherry Simon. La tesis de magister de Jessica Moore exploraba los modos de traducción en tanto paso para la creación de una obra propia.



*Hypertext and Performance: A Resonant Response to Joanna Baillie's Witchcraft.* Dirección: Louis Patrick Leroux y Cristina Iovita. 2011. Fotografía (captación de video): Nika Khanjani.

la respuesta resonante, la que se inspira, entre otros, en las traducciones recíprocas de Jacques Brault y E.D. Blodgett de sus poemas “en conversación”, y de los escritos de Erin Mouré que tienen como punto de partida a la obra de Pessoa.

Sin hacer poesía, ni traducción, retuve sin embargo la fórmula y el principio organizador –el de una respuesta sensible–, con el fin de usarla en el contexto universitario de la investigación-creación. La respuesta resonante se plantearía en torno a una obra muy precisa, una pieza de teatro gótica que abriría posibilidades de exploración dramáticas y posdramáticas sobre una obra y sus respuestas prismáticas. Una colega, Meredith Evans, quien fue invitada a seguir y observar el proceso, luego de su lectura en tanto especialista del teatro isabelino, escribió:

Lo “dramático” designa una forma literaria, mientras que “resonante” es un atributo descriptivo de una ilustración particular de esa forma. O también: mientras que tradicionalmente, “drama” nombra a una acción o acto, “resonancia” podría describir, entre otras cosas, los efectos de una acción o acto (ya sea inmediatos o en curso), su relevancia perdurable (ya sea afectiva o política) o sus puestas en acto remediadas, incluyendo, por ejemplo, las respuestas de Patrick Leroux a la escena de la obra de Baillie que representa a las “mujeres del páramo” (*Women of the Moor*): *Teatro/sangre/Vuelo (Play/Blood/Flight)*. Claramente, la lista de “resonancias” no es exhaustiva, y sus elementos se superpondrán constantemente. Sin embargo, cada ítem de mi lista, cada insinuación terminológica esbozada anteriormente, me parecía estar en juego en cada etapa del proyecto. (“How many”)

Este juego de espejos hecho de respuestas resonantes y de replicaciones a veces confusas, será explorado en este ensayo, en primer lugar, con una definición y una contextualización del marco de la investigación-creación en tanto práctica reconocida y subvencionada en el

medio universitario; en segundo lugar, con una presentación de los orígenes y organización del proyecto de investigación en sus cuatro años; luego, con una reflexión sobre los desafíos y retos en torno a los archivos de un proceso de esa índole, en este caso, consignados en un complejo sitio web. Finalmente, plantearé la pregunta en torno al tiempo que exige este tipo de proyecto, del valor y el alcance en la formación de los estudiantes, y del ritmo de trabajo exigido por un proceso creador que se funda en un doble movimiento, hacia la obra nutricia y un público contemporáneo que es llamado a relacionarse con ella. El retorno que me propongo hacer sobre esta serie de respuestas resonantes me permite documentar un proceso e inscribir mis propias dudas y cuestionamientos sobre un proceso que oscila constantemente entre el trabajo de análisis hecho con una distancia asumida, y el gesto creador que lleva consigo al investigador y sus estudiantes, y cuya acción principal es mezclar el espíritu “sobreconsciente” del proceso al que se entrega.

### La “investigación-creación”, el teatro y la universidad

La noción misma de “investigación-creación” puede parecer ajena o redundante, según el contexto de su recepción. El medio universitario canadiense es en la actualidad terreno fértil de una actividad seria de investigación-acción; o, dicho de otro modo, de una investigación que pasa por la experiencia (en inglés, “*experiential learning*”<sup>3</sup>) que no se apoya exclusivamente en el aprendizaje de la práctica artística por su experiencia, sino que recurre a una teorización, no de obras, sino de procesos artísticos. En Quebec, las subvenciones se atribuyen específicamente para la investigación-creación por intermedio de programas de *apoyo a la investigación-creación*. El texto que describe las características del programa permite entregar numerosos puntos a los investigadores creadores:

Los Fondos entienden por investigación creación a las *actividades o procesos de investigación que favorecen la creación o la interpretación de obras literarias o artísticas de cualquier tipo*. En el marco de este programa, la interpretación es análoga a la creación y no puede entenderse como un proceso intelectual de análisis de una obra o de producciones de un creador.

Un proceso de investigación-creación en artes y letras se fundamenta en el ejercicio de una *práctica creadora sostenida*; en una reflexión intrínseca a la elaboración y realización de obras o producciones inéditas; en la difusión de esas obras bajo diversas formas. Un proceso de investigación-creación debe contribuir a un desarrollo disciplinar a través de una renovación de los conocimientos o experticias, de innovaciones de orden estético, pedagógico, técnico, instrumental o de otro tipo. (Fonds de recherche)

El ejercicio de una “práctica artística sostenida”, tal y como es definida por los Fondos Quebequenses de investigación en Sociedad y Cultura, es subrayado para evitar el diletantismo

3 Exploro estas nociones en mi artículo “Theatre Production, Experiential Learning, and Research-Creation in the Academy: an anti-Manifesto of Sorts”. *Canadian Theatre Review* 150 (2012): 97-99.

de académicos que no se hayan comprometido en un proceso riguroso de práctica y reflexión sobre su arte. El énfasis está puesto sobre la “renovación de conocimientos o experticias”, más que en la producción de obras artísticas que podrían realizarse perfectamente al exterior del contexto universitario.

A nivel federal, el Consejo de Investigaciones en Ciencias Humanas de Canadá (CRSH), a pesar de no contar con un programa dedicado a apoyar la investigación-creación (más allá de esporádicos concursos a lo largo de la última década), reconoce que la investigación-creación puede ser objeto de una postulación en el marco de sus programas regulares de subvención a los investigadores. Definen la investigación-creación de la siguiente forma:

Proceso de creación que forma el componente esencial de un actividad de investigación y que favorece el desarrollo o la renovación de conocimientos a través de prácticas innovadoras estéticas, técnicas, instrumentales u otras. La investigación y obras literarias y artísticas que resulten de este proceso deben responder a normas de excelencia y de mérito, y ser susceptibles de ser publicadas o presentadas públicamente. Los trabajos de investigación-creación financiados por el CRSH no deben limitarse a la interpretación o el análisis de la obra de un creador. (Conseil)

Nuevamente, aquí se apuesta por “el desarrollo o la renovación de conocimientos a través de prácticas innovadoras”, acercándose a su par quebequense, el FQRSC, con la misma preocupación de un proceso portador de sentido y de resultados que puedan servir a otros más que servir al artista en primer lugar.

Los fondos de investigación en su totalidad son asignados a través de concursos, en los que la participación de investigadores es fuertemente incentivada por las universidades, tanto por el prestigio como por el ingreso de fondos disponibles para la contratación de estudiantes en el marco de proyectos de investigación y apoyos indirectos a la infraestructura para investigación. Una parte importante de esas subvenciones se prevé para la formación de estudiantes que serán contratados como asistentes de investigación, retomando la antigua práctica del aprendizaje junto al maestro, pero, sobre todo, junto a un objeto de investigación común.

Luego de algunos años, nos encontramos ante un giro significativo, entre la importancia que se le otorga a los proyectos de investigadores individuales, y la preferencia rotunda por los proyectos de equipos interdisciplinarios, incluso interuniversitarios. Este modelo encuentra un sentido pleno en las ciencias puras y sociales, en donde el trabajo de laboratorio es esencial para la recolección de datos, su análisis y la repartición según el nivel de especialización de las actividades de investigación. El investigador libresco y solitario de las humanidades se encuentra en desventaja. Por el contrario, las artes escénicas se benefician ampliamente de un desplazamiento paradigmático hacia la valorización del trabajo colaborativo, de la difusión y repartición de los resultados, y de la plusvalía ligada a la puesta en común de nuestros procesos respectivos. La investigación-creación se encuentra con la investigación en ciencias “puras” en la medida en que cambiamos nuestras salas de ensayo por laboratorios, y al preocuparnos tanto del proceso como del eventual resultado del acto creador.

## “Hypertext and Performance: A Resonant Response” (“Hipertexto y performance: una respuesta resonante”)

Entre 2009 y 2012, llevé a cabo un programa de investigación-creación dedicado durante casi cuatro años a una obra, a la vez nutricia y resistente. Subvencionado por los Fondos de Investigación en Sociedad y Cultura del gobierno provincial de Quebec, “Hypertext and Performance: A Resonant Response to Joanna Baillie’s *Witchcraft*”<sup>4</sup> reunió a investigadores de tres universidades de Montreal, e involucró eventualmente a un centenar de participantes, tanto investigadores como estudiantes, ya sea literatos, gente de teatro, de cine y otras disciplinas afines.

Al haberme asociado con literatos, especialistas en literatura inglesa del siglo XIX, acepté releer y apropiarme de un texto olvidado y sin duda poco admirado en la literatura dramática británica: *Witchcraft* (1836), de Joana Baillie (1762-1851), quien fuera conocida como la “Shakespeare de su tiempo”. *Witchcraft* proponía una serie de desafíos importantes: se trataba de una obra gótica, a momentos mal hecha, que se desarrollaba en un pasado histórico, alrededor de 1736, época de la revocación de la pena de muerte por brujería en Gran Bretaña. Además, la obra estaba en su mayoría escrita en el dialecto escocés popular de inicios del siglo XIX, pero redactado por Baillie, con el fin de sugerir un dialecto centenario, que recordaba a los sucesos de 1736.

El proyecto concerniría a la vez a la investigación literaria e histórica, a la investigación-creación pasando por la producción y la respuesta resonante y, finalmente, a la pedagogía, tanto en sala de clases como por la creación de un sitio web lúdico y complejo.

Propuse un juego de respuesta resonante que perdurara en internet<sup>5</sup> según una lógica hipertextual de reenvíos y de enlaces rizomáticos, de modo que la página web está concebida para ser explorada según tres ejes temáticos: *Reading Baillie* (Leyendo a Baillie); *Performing Baillie* (Actuando a Baillie); *Responding to Baillie* (Respondiendo a Baillie); o temporales (años uno, dos y tres). Así, hay tres caminos posibles de exploración del proyecto por parte de los internautas, quienes son igualmente libres de acceder a los puntos de convergencia entre la temática y la cronología, los artículos, los documentos visuales y audiovisuales, permitiéndolo navegar y ojear por internet.

Se puede consultar en línea el texto anotado, las investigaciones históricas, estéticas y aquellas centradas en el estilo actoral del actor romántico, así como del proceso creador que fue llevado a cabo en torno al principio de las “respuestas resonantes”. ¿En qué elementos existe “resonancia” a las respuestas artísticas provocadas por los problemas emanados del texto de origen, escrito en el siglo XIX, y por la lectura contemporánea que se haga de él? La respuesta resonante es sobre todo sensible, comprometida, elaborada en eco, un eco que llama él también a su propia respuesta. Un laboratorio de investigación-creación, a la vez lugar físico, en el Instituto Hexagram para la investigación-creación en artes mediales y tecnología en la Univer-

4 El proyecto obtuvo un financiamiento de CAD \$146.079, repartidos en tres años (2009-2012) en el marco del programa de Apoyo a la investigación-creación del FQRSC, Fondos de investigación en Sociedad y Cultura Quebec, línea “equipo”. Yo era el investigador principal. Los otros eran Michael Sinatra de la Universidad de Montreal y Fiona Ritchie de la Universidad McGill. Jonathan Sachs de la Universidad Concordia fue parte del equipo durante el primer año. Otros colegas contribuyeron, sin ser no obstante colaboradores oficiales. Varias ponencias y publicaciones nacieron del proyecto, pero el archivo principal puede consultarse en línea en *Resonance. A portal for Research-Creation*.

5 Puede ser consultado en “Hypertext and Performance. A Resonant Response to Joana Baillie’s *Witchcraft*”, sitio web.

sidad Concordia, y virtual, el portal web *Resonance*, nacido del principio de este compromiso y diálogo sensible con obras cuya deconstrucción revelará su poética, su funcionamiento, más que su carácter moribundo.

¿Por qué resonancia? Por su receptividad y por su eco, profundamente enraizado, de un impulso original. Estos proyectos se enfrentan con respuestas resonantes en obras originales imperfectas y a veces frustrantes, permitiendo una lectura fundamental de la obra, un diálogo con ella, aunque solo sea para resaltar lecturas incorrectas, apropiaciones juguetonas y deconstrucciones. La creación es a la vez un acto de lectura y una oportuna lectura incorrecta. Ninguna obra de arte es realmente original; siempre es dependiente de una secuencia previa de obras previas. Como dramaturgo, director, artista, y sobre todo profesor de literatura y escritura creativa, me intereso especialmente en involucrarme en una serie de respuestas resonantes con textos originales, explorando la intertextualidad, intratextualidad, cita, pastiche, emulación, deconstrucción. Si el teatro es realmente un diálogo con los muertos, como lo creían Antoine Vitez y Tadeusz Kantor, el diálogo que me atrae involucra muchas vidas y muchas más muertes, para ser replicadas en la mayor cantidad de variaciones posibles a explorar, del teatro más tradicional al circo, pasando por la instalación y la performance<sup>6</sup>. (*Resonance*)

En adelante (y hasta que otro proceso pertinente o simplemente más reciente nos haga cambiar el rumbo), la obra romántica de Joanna Baillie existirá para numerosos estudiantes, investigadores y artistas a través del lente deformante de nuestro proyecto, ampliamente archivado, y que comporta una serie de referencias textuales y visuales.

### El proyecto inesperado y la embriaguez de la exploración

¿Cuál era este proyecto? En un inicio, se trataba de una invitación hecha por investigadores en literatura romántica inglesa, que me pedían que los ayudara a comprender mejor las problemáticas dramáticas, la construcción, y el carácter performativo, incluso teatral, de ciertas obras góticas de autoras femeninas. Esas obras habían sido poco montadas y se había relegado a sus autoras a un estatus menor, a pesar de la importancia histórica de su contribución. Se sugería, entonces, la puesta en escena de algunos extractos, los que podrían acompañar la edición crítica de un texto. Se hacía alusión al *closet drama*, etiqueta condescendiente puesta a las obras femeninas; en suma, se apuntaba a la rehabilitación de una autora importante, la creación de un recurso pedagógico en línea que no fuera solamente textual. El principio mismo del *hipertexto*, un texto de referentes arborescentes, un texto explorado a la vez en superficie y en profundidad estratificada, guiaría nuestro proceso.

Desde que leí *Witchcraft*, descubrí una obra profundamente teatral, una pieza desmesurada y difícil de leer por su dialecto escocés de la primera mitad del siglo XIX. La autora hubiera

6 Extracto del portal que acoge mis proyectos de investigación-creación ligados al instituto Hexagram para la investigación-creación en artes mediáticas y tecnología, de la Universidad Concordia.

querido que su obra fuese una tragedia, pero se trataba más bien de un melodrama barroco en donde los personajes eran presentados y luego olvidados dos actos más tarde, en donde la intriga procedía de saltos entre golpes de teatro y *deus ex machina*. La obra necesitaba algunas correcciones, varios cortes, pero había en ella una materia teatral para explorar, algo que mis colegas literatos suponían pero que no alcanzaban a articular. Yo no quería solamente montar la obra y proponer una serie de viñetas filmadas. Cualquier director podría haber hecho eso. Quería dialogar con los muertos; relacionarme con ese mundo teatral roció por el gesto mismo de la creación. Íbamos más bien a invitar a estudiantes y creadores profesionales a crear en conjunto sus propias respuestas resonantes a la obra de Baillie.

¿En qué aspecto nos resonaba esta obra, en Montreal, desde el 2009? ¿Qué respuesta teatral clamaba esta sensibilidad, a primera vista caduca?

Al principio, debíamos explorar la obra, los temas, los personajes durante dos años, y producirla durante el tercero, a partir de nuestra lectura resonante. Eso fue menospreciar el efecto que tendría la obra sobre el equipo. Desde los primeros meses, *Witchcraft* provocó en nosotros el deseo de continuar nuestras propias reflexiones artísticas sobre el efecto del miedo y la histeria en diferentes grupos. "Plagio por anticipado", para retomar el tema de Pierre Bayard<sup>7</sup>: la obra nos remitía a *Las brujas de Salem* de Arthur Miller y nos autorizaba a explorar juntos otros ejemplos de brujería y, sobre todo, la confusión ante la extrañeza asumida y esa conciencia de entregarse a los rituales y juegos del miedo, posibilidades hace mucho tiempo reprimidas.

### De exploración a "producción" y un retorno a la base del trabajo

La instancia del Congreso canadiense de humanidades y ciencias sociales en la Universidad Concordia, en mayo de 2010, precipitó la difusión de nuestros trabajos. Mis viejos reflejos de productor y hombre de teatro despertaron y aproveché la ocasión soñada de llevar un paso más allá las expectativas y el alcance del proyecto, que podría haberse estancado en la comodidad de un largo proceso, permitiendo los errores, pero sin ponerse a prueba del público y de la mirada de otros colegas. De manera imprevista, la universidad quería proponer una programación artística a semejanza del proceso de sus investigadores-creadores a los nueve mil delegados, provenientes de todas las universidades canadienses y del extranjero. Todo se volvía posible. Nos reservaron la gran sala del *Hexagram* (una sala multifuncional equipada, de cuarenta y nueve por cincuenta y cuatro metros, y de veinticuatro metros de altura), normalmente reservada para las actividades de investigación aplicada, pero prohibida para el público; es decir, nos apoyaban materialmente. El taller exploratorio se volvió rápidamente una producción y sacrifiqué algunas partes de la investigación para privilegiar más bien la embriaguez ligada al acontecimiento y una exploración atractiva de la tecnología. Pensándolo bien, esta experiencia de producción, si por un lado nos alejaba de ciertas exploraciones formales, tuvo el efecto de consolidar un equipo en la urgencia de un primer encuentro con el público. Un trabajo de investigación inesperado se infiltró durante esta primera etapa pública: el de la triangulación del espectador al actor a la

7 En su libro *Le plagiat par anticipation*, Bayard retoma la expresión de François le Lionnais, co-fundador de l'OuLiPo.



*Milford Haven*. Resonance Lab, Louis Patrick Leroux. 2012. Fotografía: Nika Khanjani.

pantalla performativa, en donde se proyecta, no un segundo plano cualquiera, sino más bien una performance en diálogo con la que se desarrolla en directo. Esta pista emergente será determinante para las actividades de investigación siguientes, e incluso para la creación de *Resonance Lab*, cuyas actividades rebasarían las del proyecto "*Hypertext and Performance*".

El año siguiente sería el retorno a un trabajo a fondo, un trabajo sobre el cuerpo, sobre el actor, sobre este texto que sin embargo evitábamos un poco, debo admitirlo. Una de mis estudiantes de doctorado, Cristina Iovita, que traía consigo una práctica de la dirección escénica de veinte años, asumiría este trabajo de códigos de actuación "romántica" con los actores. Yo continuaría mi propio trabajo junto a los diseñadores y técnicos. Presentamos los resultados del segundo año en el marco de un taller norteamericano sobre el melodrama organizado por el *Concordia Centre for Interdisciplinary Study of Society*. El tercer año, ambos realizamos la puesta en escena del texto *Witchcraft*, en el marco de una producción del departamento de teatro de la Universidad Concordia, algo que afectaría profundamente las problemáticas de investigación del proyecto y la amplitud del trabajo a realizar. Las problemáticas no eran las mismas. Ese objeto tangible que es la producción con temporada, boletería, publicidad y diversas obligaciones pedagógicas, ya no correspondía necesariamente a las reivindicaciones iniciales de una investigación pura en donde primaría el derecho al error.

El tercer año trabajamos con veinticuatro actores, todos provenientes del departamento de teatro en donde Cristina Iovita enseñaba un curso. Por mi parte, yo pertenezco a los departamentos de inglés y estudios franceses. Mi estudiante se convirtió en colega y quería impresionar a sus potenciales empleadores con su experticia. Nos repartimos las tareas de manera lógica: ella se encargaría de la dirección de actores, y yo sería el director escénico y artístico del proyecto. Esta repartición, podrá adivinarse, generaría numerosas preocupaciones.

## Un espectáculo en temporada, el gigantismo y la pérdida de referentes

La dinámica había cambiado, ya no estábamos en el taller, sino en la fábrica con división del trabajo, evocando el fordismo eficiente y eficaz, con entrenamiento de dialectos, asistentes de dirección que preparaban y ensayaban las escenas mientras nosotros estábamos ocupados con otras escenas prioritarias. Los asistentes tenían a sus asistentes. Los correos electrónicos sobrepasaban ya la centena. De un pequeño equipo de investigación de diez actores e investigadores, pasamos, en un par de semanas, a más de cincuenta personas en escena y tras bambalinas. El resultado –la producción–, aun cuando era hermoso, lleno de matices, y portador de un trabajo a fondo, estaba teñido de resistencias y compromisos a ratos inaguantables. La producción estaba dividida entre dos medios, dos concepciones del teatro, dos sensibilidades. Esperaba que esas dos capas fuesen complementarias: un director/diseñador trabajando con una directora de actores. No obstante, la distancia de nuestras perspectivas –uno al fondo de la sala para una perspectiva y vista de conjunto; la otra apoyada en el borde del escenario, muy cerca de los actores–, no permitió acercamiento alguno. Por el contrario, los dos encontramos, en esta situación difícil, una forma de respuesta a las preguntas que nos hacíamos en nuestros propios procesos. Mi estudiante aprovechó esta experiencia para reorientar su tema de tesis en función del trabajo que había hecho sobre los códigos del melodrama, y yo, por mi parte, decidí continuar y radicalizar mi trabajo de instalación de video y escenografía con la creación de una instalación de video “performativa”, *Milford Haven*, cuya primera etapa de creación tendría lugar en 2012<sup>8</sup>.

Finalmente, hacia fines del tercer año, llegó el momento de dejar huellas. ¿Qué encontraron los investigadores? ¿Cómo puede eso ser útil para los estudiantes y colegas que no tuvieron la oportunidad de seguir nuestros trabajos, participar en nuestras discusiones, ver las representaciones? Los miembros del equipo que debían hacerse cargo del diseño y la programación de la página web, por razones que solo ellos conocen, no podían emprender ese trabajo. El *etos* dominante del mundo teatral superará todo derrotismo frente a la tarea a cumplir: *the show must go on*<sup>9</sup>, cueste lo que cueste. Debimos aprender a crear el sitio web, el archivo digital, y a reclutar un equipo dinámico para soñar en conjunto una última performance, esta vez archivística y cibernética.

## Archivo y arqueología

Internet ofrece posibilidades de archivo extraordinarias. Todo puede ser conservado y consultado. Soñaba con un archivo totalizante, una biblioteca de la desmesura que pudiera mostrar

8 De *Witchcraft* a Arthur Miller, a los estigmas, África del Sur, los *folktales* escoceses, el melodrama inglés, la gestualidad de los actores a inicios del siglo XIX, a las pantallas performativas con las cuales crear una tensión, continué con la creación de una instalación de video, *Milford Haven*, de una adaptación de Shakespeare con el mismo equipo, siguiendo una lógica creadora instintiva y rigurosa en sus efectos de paratexto. Es posible consultar la página web de este proyecto de transición de *Witchcraft* hacia otro proyecto de respuesta resonante, esta vez ligado a *Cimbelino* de Shakespeare en el sitio web del laboratorio Hexagram. Esta última respuesta resonante titulada *Milford Haven* fue en un inicio una obra monologada y montada en Montreal en 1996. El proyecto de *Milford Haven* continúa con la creación de un libro electrónico y una nueva instalación en actual desarrollo a partir de una escritura de la contorsión. He escrito un artículo sobre la primera etapa de *Milford Haven*, “Répliques, réplifications, réponses: *Milford Haven* repris” (“Réplicas, replicaciones, respuestas: recuperando a *Milford Haven*”), en la revista *L’Aparté* 2 (2014). En imprenta.

9 “El show debe continuar” (N. De la T.).

las innumerables pistas, reflexiones, pasos en falso, errores, conflictos, arrebatos durante la creación de una obra por tres años y tantas manifestaciones públicas. No pude lograrlo, no por falta de documentos de archivo, ni tampoco por falta de tiempo, recursos o paciencia; además, por un tema de realismo en relación a la verdadera voluntad del cibernauta de seleccionar la documentación. Le pedí a estudiantes hacer una primera selección entre cientos de horas de talleres, ensayos, reuniones de diseñadores, las miles de páginas de investigaciones históricas, temáticas, los textos conexos y glosarios comparativos de términos escoceses compilados. Terminaron, literalmente, “locos”. Era absolutamente necesario hacer una selección. El sitio web final no debía ser una metonimia del exceso y del efecto difuso de Internet, sino que debía más bien encontrar e imponer su propia estructura narrativa. El sitio, como hemos visto, propondría dos ejes y seis puntos de entrada posibles: una exploración según los años (y las manifestaciones públicas) o bien según una lectura temática (*leer* a Baillie, *actuar* la obra, *responder* a la obra). Frente a este extraño sitio, hipertexto hiperactivo, archivo visual y textual teñido de una inscripción discursiva y de intrusiones autorales asumidas, incluso justificadas por un principio de respuesta resonante, me convierto en turista de mi propio recorrido. Un recorrido que se extiende por los años, que reunió a cientos de creadores, estudiantes, técnicos, investigadores. Un recorrido en donde se reivindicó la exploración, la experimentación, la investigación que pasa por una experiencia sensible, vivida. La investigación académica se realiza aquí en varios niveles: genética textual, lectura histórica y contextual de una obra, rehabilitación de una autora olvidada por la institución literaria, articulación de un proceso creador que esté en relación dialéctica con la obra estudiada, y teorización sobre ese proceso. Debería agregar que la difusión del trabajo se da a escala planetaria y que su acceso es gratuito. Claramente hay que encontrar el sitio, entender sus objetivos y lo que allí está en juego. Una búsqueda automática del término “*witchcraft*” lleva a numerosos adeptos o curiosos de la brujería a un sitio que confunde sus expectativas. En cambio, el estudiante o artista que busca saber más sobre la investigación-creación o la respuesta resonante encontrará material de reflexión entre esta abundancia de textos, imágenes, croquis, bosquejos de escenografía y vestuario, hipervínculos, videos, lecturas, relecturas.

Investigador-creador frente al archivo electrónico, estoy ante puro exceso. Puedo constatar el efecto euforizante de los medios financieros, institucionales y humanos luego de años de teatro pobre, de guerrilla, limitaciones que, por falta de fondos, elevaba a la categoría de principios morales. Luego de algunos años, y gracias a los fondos de investigación y a la universidad, tengo los medios para asumir el alcance de un proceso que se extiende en el tiempo y para rodearme de las experticias necesarias. Por el contrario, la realidad de una carrera universitaria se lleva el recurso que me falta, el tiempo.

Hamlet: *The time is out of joint*. Puede ser, pero sobre todo: *Be careful what you wish for*<sup>10</sup>.

## El tiempo inmutable, el desdoblamiento de las tareas, la formación

A pesar de todos los asistentes de investigación, uno no puede desdoblarse; sí puede, no obstante, encontrar apoyo y formar una nueva generación de investigadores-creadores. Este proyecto per-

10 “El tiempo está fuera de juicio. Cuidado con lo que deseas” (N. De la T.).

mitió la emergencia y la formación –en acción– de jóvenes investigadores notables, especialmente Joanna Donehower, así como varios otros, que contribuyeron ampliamente al éxito del trabajo y que, espero, le sacarán provecho para los años futuros. Busqué integrar a estos estudiantes, tanto los dramaturgistas como los historiadores, video realizadores, diseñadores y actores, en un verdadera lógica de taller en donde yo no era el maestro a imitar, sino el instigador de un proceso inscrito en una lógica de respuesta resonante y de abundancia creativa. Guíé el sinuoso recorrido colectivo dando a cada uno su línea de exploración, sus textos a escribir, a poner en escena, obras plásticas o mediáticas a crear, según sus competencias, talentos, y sobre todo, los deseos de los estudiantes y colegas participantes del proyecto.

Este tipo de proceso exige mucho tiempo. Podría, por supuesto, haber “comprado” el tiempo necesario de los estudiantes y artistas profesionales con los diferentes apoyos, incluyendo el de los fondos de investigación quebequenses, pero el mío y el de los otros profesores-investigadores era bastante más caro. El tiempo dedicado a la investigación, aun cuando forme parte de nuestras tareas, se verá aumentado en el contexto de un trabajo que reside en la exploración y la formación, la acción y la repetición. Sobre todo si se tiene en cuenta que este trabajo de investigación-creación se realiza junto a las tareas habituales de enseñanza, administración, supervisión de estudiantes de postgrado y otros proyectos de investigación más tradicionales. Las artes de la escena, como lo ha demostrado el economista Baumol en sus estudios, por su naturaleza, no ganarán jamás en eficacia. El déficit temporal es todavía más concluyente cuando se trabaja con tecnologías de punta que hacen más pesado, por el tiempo de renderización [*rendering*] y compresión de videos, por ejemplo, el proceso de ensayos técnicos. Hay que dedicarle el tiempo necesario, aun cuando ese tiempo sea inflexible y se vea limitado por las responsabilidades de la adultez que no tenía en la época de los proyectos extravagantes y sin medios. ¿Por qué seguir? ¿Por qué insistir? ¿Será por un profundo sentimiento de diletantismo, por el que uno se aferra a sus antiguos sueños, perpetuando la bohemia de los veinte años y buscando engañar a la edad con el gusto del riesgo, no sintiéndose nunca cómodo de haber “llegado” a algo válido? Esta apología del riesgo se justifica si la investigación-creación tiene un marco y algo que esté en juego. ¿Algo que “esté en juego”? ¿Qué está en juego para el profesor titular? ¿Cuál es el verdadero riesgo? Un fracaso artístico no afectará nuestro sueldo, ni siquiera las próximas subvenciones, sobre todo si uno logra que el fracaso sea meritorio. ¿Qué queda? La reivindicación del derecho al fracaso, un compromiso artístico y pedagógico que no se basa solo en la representación, en su carácter de acontecimiento, sino en el aprendizaje de un proceso que podrá ser comprendido y apropiado sin convertirlo en un método calcado. No me interesa para nada formar émulos, sino pensadores-creadores, e investigadores que tengan la experiencia práctica de un proceso articulado y asumido. Para hacerlo, se necesita el tiempo libre para crear sin limitaciones y continuar el trabajo al ritmo que exige la exploración.

### El ritmo que exige la exploración

El contexto permitía, los dos primeros años, la contratación de actores profesionales, quienes actuarían junto a los estudiantes, pero que asumían igualmente el rol de pedagogos.



*Milford Haven*. Resonance Lab, Louis Patrick Leroux. 2012. Fotografía: Miriam Cummings.

Los actores profesionales contratados sienten el vértigo ante el precipicio que se les propone: todo era posible. La consigna, hasta que todo se trastocara: “tomémonos nuestro tiempo”. Los ensayos eran pagados según las normas universitarias para los asistentes de investigación, es decir, casi el doble de la tarifa del sindicato de actores profesionales. El costo de los talleres de perfeccionamiento estaba asumido en el presupuesto, tanto para los talleres de dialecto escocés de las Tierras Altas, como los talleres de gestualidad codificada del melodrama; en resumen, todo lo que le faltara a los actores les fue proporcionado. Los estudiantes, al encuentro de los actores profesionales, comprenden poco a poco que la máquina infernal del teatro es menos dramática, como lo creía Cocteau, que administrativa y financiera. Le ordeno a los actores profesionales olvidar los usos y costumbres –a veces nefastos– de la profesión, para que aprovechen la libertad que proporciona la exploración. Tenemos tres años para llegar a algo. Algunos actores demuestran aptitudes para la dirección o la escritura dramática. Los invito a acumular las funciones de actor, director, autor, a ocupar el lugar que les toca y que desean ocupar. El efecto de arrastre será feliz, excepto en un caso. En los tres años, perderíamos participantes; en el segundo año, perdería de vista la visión de conjunto del proyecto antes de retomar las riendas para un tercer año fatídico. Investigadores en historia de la literatura y genetistas textuales me acompañan. No están acostumbrados a trabajar en colaboración, ni sin descanso o con tantos participantes, ni según fechas límite tan seguidas, donde los plazos son absolutamente inflexibles. Aprenden la ética (y el vuelo) de gente de teatro que, sin importar los obstáculos, las relaciones tumultuosas, la enfermedad, la muerte de sus cercanos, nada puede detener el movimiento ineluctable de la máquina teatral desde el momento en que se inicia. No pueden entender que uno pase catorce horas en una sala de teatro, durante la semana de pasadas técnicas, dándole los últimos toques a la iluminación, las proyecciones, las entradas y salidas. Están sorprendidos de verme consternado por un efecto de iluminación o una proyección que se demora dos segundos de más en entrar, ya que el *software* hecho en casa que opera las tres proyecciones simultáneas

no está funcionando al máximo. Reconocen que la producción tiene su propia vida, su propia lógica, y que ocupa todas las áreas de actividad de los creadores. Esta experiencia les permitirá entender mejor este texto que el tiempo mantuvo a distancia.

### Exaltación del proceso y *movimiento-hacia*

Por mi parte, me sumerjo en plena investigación y creación. Aprendo sin cesar y comparto mi placer de aprender y entender cómo funciona el proceso creador con estudiantes que solo piden aprender a través de la acción, por la experiencia, lo que solo conocían de forma teórica. Algo me falta, sin embargo. Acaso este trabajo, ¿tiene aislado *un valor artístico*? Es decir, a los ojos de los colegas de la profesión, ¿pueden estas experimentaciones tener un alcance auténtico sobre la práctica teatral, incluso sobre la manera en la que se aborda la producción en mi medio inmediato?

En la universidad, hago investigación-creación, pero me pregunto sobre su pertinencia social y artística, sobre su proyección al exterior del mundo universitario y, sin duda, sobre la pérdida del acontecimiento integrador al centro del acto teatral... ¿qué es la investigación-creación? En primer lugar, una investigación sobre el proceso artístico, y luego, en varios niveles, una exaltación del *proceso*, no para ser explicado, sino para ser aplicado.

Ya lo vimos anteriormente, la idea de la respuesta resonante provino de las prácticas de la traducción y de la escritura poética "en relación" a lo que la precede, en un gesto de afinidades electivas que producen un espacio, a menudo inesperado, de colaboración e intercambios. El historiador de la modernidad en literatura, Stephen Greenblatt, ha explorado igualmente el principio de la resonancia en su obra *Learning to Curse* ("Wonderment and Resonance") [*Aprendiendo a maldecir* ("Asombro y resonancia")]. Leer *Witchcraft* de Baillie, la "Shakespeare de su tiempo", entrar en la obra, triturarla, apropiármela, me recordó que el proceso creador es ante todo establecer un diálogo y una relación con las obras que nos anteceden, a riesgo de que sean rechazadas. Al valerme de la respuesta resonante como marco de exploración de un texto olvidado, de difícil acceso a primera vista, busqué hacer responsables a todos los participantes y transformarlos a la vez en interlocutores y creadores: investigadores-creadores. No fue sino *a posteriori*, al momento de desarrollar el sitio web del proyecto, que tuve consciencia de haber encontrado verdaderamente la manera de nombrar mi forma de trabajar y de concebir el arte, o sea, de relacionarse con la obra, entenderla según sus propios criterios antes de deconstruirla y de apropiármela, proponiendo a mi vez una respuesta resonante. ¿No sería entonces etnografía postmoderna (para retomar el término de los investigadores del análisis cualitativo)<sup>11</sup>, es decir, un procedimiento de auto-etnografía que describe y evalúa el proceso de entrada en diálogo con la obra estudiada y, sobre todo, cómo esta obra afecta el proceso creador y la reflexión

11 Desde hace varios años, en los Estados Unidos y Canadá, se ha reconocido que el trabajo universitario puede interesarse a veces más en el análisis cualitativo que cuantitativo. Una obra de referencia, el *Sage Handbook of Qualitative Research*, editado por Norman K. Denzin e Iyonna S. Lincoln, ofrece un interesante abanico de métodos y técnicas de investigación que van en ese sentido. En Quebec, la profesora Sylvie Fortin ha explorado ampliamente las interrogantes de la investigación cualitativa en la investigación-creación. Sus reflexiones sobre la auto-etnografía y sobre las metodologías postmodernas me han convencido de la validez y pertinencia de una multiplicidad de procedimientos que sirvan para dar testimonio de un trabajo serio, como por ejemplo, este ensayo barroco que les presento.

del investigador creador? ¿No sería también un procedimiento muy antiguo de apropiación y escritura palimpséstica, como la de Boccaccio, de Shakespeare y, más cerca aún de nosotros, de Müller, saqueadores y vampiros de renombre? Más que un método, veo ahí un llamado a dialogar, a inscribirse en una sucesión de referencias, homenajes y rectificaciones. Veo ahí la reivindicación del etos del *movimiento-hacia*, que probablemente ocupará mi tiempo, durante los próximos años, en proyectos que se fundamenten en la proliferación de perspectivas sobre la confrontación de códigos propios a los géneros escénicos que, desde su encuentro, son llamados a ser transformados.

Los peligros que amenazan proyectos como este provienen de un temor infundado de hermetismo, de un aislamiento formal que excluya el carácter lúdico y toda confrontación del proceso a la crítica y al público general. En ese caso, el investigador debe buscar no las respuestas, sino las ocasiones de relacionarse con interlocutores y nuevas perspectivas sobre el trabajo de creación. Las respuestas resonantes deben permanecer abiertas y provocar un diálogo creador con los espectadores y los otros creadores. Idealmente, estas respuestas inspirarán a otros de continuar con el proceso, en parte como una respuesta a nuestras dudas, nuestras indecisiones, repeticiones y redundancias.

Traductora Andrea Pelegrí Kristic

### Obras citadas

Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. Paris: Minuit, 2009. Impreso

Conseil de recherches en sciences humaines. Web. 2 Ene. 2013.

Evans, Meredith. "How many times must [we] bleed in sport?" Web. 2 Ene. 2013.

Fonds de recherche Société et culture Québec. Web. 2 Ene. 2013.

Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse. Essays on Early Modern Culture*. London: Routledge, 1990. Impreso.

Moore, Jessica. *Resonant response beyond the limits of translation*. Tesis magíster. Universidad Concordia, Montreal, 2006. Recurso electrónico.

*Resonance. A portal for Research-Creation*. Web. 2 Ene. 2013.

Fecha de recepción: 30 de junio de 2013  
Fecha de aceptación: 23 de agosto de 2013

# Coruña: una tragedia obrera revivida en la dramaturgia tarapaqueña

## Coruña: Revisiting Playwriting of Tarapacá from a Worker's Tragedy

Iván Vera-Pinto

Universidad Arturo Prat, Chile

ivan.vera-pinto@unap.cl

### Resumen

---

El presente texto da cuenta de mi experiencia como dramaturgo y autor de la obra *Coruña, la ira de los vientos* (2007), basada en los hechos históricos acontecidos el 5 de junio de 1925 que desembocaron en la masacre obrera de la Oficina Salitrera Coruña, ubicada en la Región de Tarapacá, Chile. A través del análisis de las estrategias escriturales y las raíces del teatro social obrero chileno, se buscará iluminar cómo la obra tiene vínculos con el teatro social obrero de nuestro país a comienzos del siglo XX. Asimismo, se espera dar cuenta de cómo la revisión de acontecimientos trágicos de nuestro país puede significar un aporte para el desarrollo de un teatro nacional, con contenido político, vinculado a la memoria y la identidad de Tarapacá y Chile.

### Palabras clave:

Oficina Salitrera Coruña – estrategias escriturales – teatro social obrero – memoria.

### Abstract

---

This text recounts my experience as author and playwright of *Coruña, la ira de los vientos* (2007) [*Coruña, the wrath of the winds*]. This play is based upon the events of June 5th, 1925, which culminated in a massacre of workers in the nitrate office of La Coruña, located in the Region of Tarapacá, Chile. Through an analysis of the writing strategies and an examination of the origins of the Chilean Workers' Theatre movement, we intend to show how the play is linked to our country's early twentieth-century working-class theatre. In addition, my intention is to illustrate how the examination of our country's tragic events may contribute to the development of a national political theatre as they are linked to the memories and identities of Tarapacá and Chile.

### Keywords:

Nitrate Office Coruña – writing strategies – Workers' Theatre – memory.

Cuando comencé a escribir *Coruña, la ira de los vientos*<sup>1</sup>, me planteé dos premisas básicas: la primera, cómo utilizar la memoria histórica colectiva como soporte para develar una de las tantas masacres obreras ocurridas en Tarapacá, a comienzos del siglo XX. La segunda, cómo contribuir, a través de esta experiencia escritural, al desarrollo de un teatro nacional, de carácter político, vinculado con la memoria y la identidad. En el presente artículo revisaré cómo *Coruña* pretende dar cuenta de los hechos históricos desde una perspectiva de la recuperación de la memoria, basándose en la novela de 1956 *Los pampinos*, y tomando como eje central la masacre de la Oficina Salitrera Coruña. Del mismo modo, abordaré las estrategias de aproximación a la memoria y su relación con el teatro salitrero obrero de comienzo del siglo XX en Chile.

El teatro social obrero tuvo una directa e intensa vinculación con la “cuestión social”. Esta última le daba sentido y significado al surgimiento de los movimientos sociales que impulsaron la organización de los explotados, con la finalidad de oponerse a los vergonzosos empleos y extremas condiciones de vida en que vivían los trabajadores salitreros<sup>2</sup>. Bajo esta realidad se impuso como actividad misional la tarea de testimoniar la vida cotidiana, iniciando así el llamado teatro social o popular<sup>3</sup>, como se le identifica en la actualidad<sup>4</sup>.

Para escribir una obra que siguiera los mismos derroteros del teatro social y que, además de incentivar una enseñanza en el público actual, también produjera un significado en el mismo, tuvimos que emprender un trabajo hermenéutico, interpretativo y aclarativo, con la finalidad de superar la simple narración de los hechos históricos y la biografía de sus actores sociales principales. Esto me exigió abandonar la condición de cronista académico, para dar voz a aquellos trabajadores asesinados en las agrestes y quemantes arenas del desierto tarapaqueño y para revivir las desdichas históricas sufridas en esas tierras por los desamparados.

Finalmente, para indagar el hecho histórico y sus protagonistas utilicé algunas técnicas de investigación social (análisis histórico, análisis de contenido, entrevistas e historias de vida), para explorar los testimonios, los antecedentes históricos y la realidad de los personajes. Ello permitió tener una mejor comprensión de los sujetos históricos, las circunstancias dramáticas de los mismos y de los contextos históricos vividos.

- 1 La obra fue estrenada en junio del año 2004, en la Sala Veteranos del 79. Se mantuvo un año en cartelera con éxito de público. Posteriormente, fue reestrenada para el Centenario de la Masacre de la Escuela Santa María de Iquique, año 2007. Ambos montajes fueron dirigidos por el mismo autor. El mismo año 2007 ganó el Concurso de Fondo de Cultura del Gobierno Regional de Tarapacá y pudo publicarse el texto.
- 2 En los primeros decenios del siglo XX, los conjuntos teatrales de trabajadores se multiplicaron, exhibiendo obras escritas por asalariados o de repertorio social español. Este movimiento aficionado y popular creció rápidamente en el norte y centro del país; pero, lamentablemente, bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927), fue perseguido y muchos de sus cultores terminaron desterrados y asesinados, trayendo consigo la destrucción del teatro obrero.
- 3 El concepto de teatro social ha variado según los diferentes contextos históricos y teatristas que los han adoptado. Con Luis Emilio Recabarren, líder del movimiento obrero en Chile, será denominado teatro social; en el movimiento anarquista adopta el nombre de teatro libertario; Piscator lo identifica como teatro político, Brecht, teatro épico contemporáneo; en las décadas del sesenta y del setenta en Latinoamérica, se llamará teatro popular. Augusto Boal lo tipificará como teatro del oprimido. Y las corrientes actuales lo llamarán teatro de la memoria, entre otras acepciones. Por supuesto, los contenidos y principios son muy parecidos, varían sus particulares de forma y pertinencias estéticas.
- 4 Sucintamente, el teatro social en el norte devela temas como la soledad, el dolor, la injusticia, la traición y el desengaño. Realidades dramáticas que nacen del estudio de los trabajadores y de la crítica al sistema político-social-económico imperante, en procura de ayudar a la toma de conciencia que permita estimular el cambio social esperado.

## 1. Breve historia del holocausto de la Oficina Salitrera Coruña

A comienzos del mes de junio de 1925, en las postrimerías del primer gobierno de Arturo Alessandri Palma (1920-1925), se declara una huelga en la Oficina Salitrera Coruña<sup>5</sup>, en el marco de una gran efervescencia económica y política existente en esos días en los sindicatos del salitre. Los agentes del imperialismo británico estaban muy inquietos por el fortalecimiento que había alcanzado el movimiento obrero en Chile hacia 1925 y se inmiscuyeron, interviniendo en los acontecimientos, a través de presiones directas al gobierno central. Por otra parte, la Federación Obrera de Chile adquiría cada vez mayor fuerza. Otro tanto ocurría con el Partido Comunista, fundado por Luis Emilio Recabarren. Además, el triunfo de la revolución del proletariado ruso (1917) influía en amplios sectores populares.

Ante tal escenario, el imperialismo inglés preparó una estrategia para abatir al creciente y combativo movimiento obrero. En *Trazos de la historia de Chile, los mitos y la realidad. Así se preparó la masacre de La Coruña*, Iván Ljubetic señala:

En enero de 1925 se hizo cargo de la Legación británica en Santiago Sir Thomas Hohler, quien jugó un rol destacado en los acontecimientos ocurridos en Chile durante 1925 y 1926. De inmediato comprendió que la inestabilidad política en el país era una amenaza para los intereses británicos. En especial le inquietaban las reuniones de militares, obreros y estudiantes. Comunicó al Foreign Office (Ministerio de Relaciones Exteriores británico) que había desaparecido gran cantidad de armas de los arsenales militares, las cuales habían sido distribuidas al pueblo por los oficiales jóvenes que tomaron parte en el golpe del 23 de enero de 1925, y que agentes extranjeros distribuían propaganda soviética. (Nada de esto ocurrió en realidad.) (1)

Entre las demandas que planteaban los trabajadores podemos identificar: implantación de Ley Seca en las salitreras, jornada laboral de ocho horas, reemplazo por dinero de las fichas y vales utilizados para la obtención de alimentos y otros enseres, aumento salarial conforme al alza del costo de la vida, mejoramiento de las condiciones de trabajo, término de las brutalidades contra los obreros, nacionalización de las oficinas salitreras, entre otras. Estas demandas surgen como consecuencia de la crisis del salitre que llevó a los empresarios a cerrar alrededor de sesenta salitreras y a expulsar de ellas a los obreros y sus familias, quienes, en gran parte debieron volver hacia sus lugares de procedencia, en su mayoría del sur del país.

En abril de 1925, las huelgas de las distintas oficinas, campamentos obreros, estibadores, jornaleros, cargadores y empleados de aduana, entre otros, desembocaron en un paro general que se prolongó por ocho días en la provincia de Tarapacá. Mientras tanto, los dueños de las Oficinas Salitreras solicitaron una tregua para consultar a las instancias centrales en Inglaterra y Estados Unidos. Los obreros aceptaron dicha espera; no obstante, los patrones recurrieron de inmediato a las autoridades de turno con el propósito que les dieran garantías para resguardar

5 Inicia su actividad productora de salitre en el Cantón Alto San Antonio, el año 1900, con el nombre de "Cataluña", denominación que mantuvo hasta 1910; como tal, fue propiedad de Jaime Granja y Cía. Luego, pasa a poder de la empresa Golee Asís y Cía. En 1907, Cataluña vuelve a sus antiguos dueños Granja y Cía. Durán, Senén. *Holocausto en la oficina salitrera Coruña*. Iquique: Oñate Impresores, 2011. Impreso.



*Coruña, la ira de los vientos*. Dramaturgia y dirección: Iván Vera-Pinto. 2004. Fotografía: Francisco Sibulka.

sus intereses. En esas circunstancias, el gobierno otorgó “carta blanca” para que las fuerzas represivas sofocaran el levantamiento obrero, utilizando la fuerza más despiadada.

Ante el clima de tensión social que comenzó a aumentar a paso galopante, el presidente Arturo Alessandri declaró el estado de sitio en Tarapacá y Antofagasta, y designó como Jefe de Plaza al general Florentino De La Guarda. Los domicilios de los dirigentes obreros fueron allanados; estos, detenidos y embarcados con rumbo desconocido. Las listas negras en las oficinas circularon con rapidez y muchos dirigentes desaparecieron de la escena, sin dejar ningún rastro de sus paraderos. La “guerra sucia” había comenzado a tejerse secretamente. Se clausuraron los diarios en Iquique *El Despertar de los Trabajadores* y *El Surco*. Ante esta acción represiva, los obreros organizados respondieron con un paro de veinticuatro horas.

El comandante general de armas y jefe de la guarnición de Iquique, Recaredo Amengual, comunicó al ministro de Guerra, Carlos Ibáñez del Campo, que “en la pampa había estallado la revolución soviética”. Este coronel, convertido en hombre fuerte del gobierno, ordenó deportar hacia el sur del país cerca de 2.000 huelguistas. Asimismo, exigió a Amengual enviar tropas a la pampa y someter por la fuerza a los obreros. En consecuencia, en la pampa quedaron enfrentados, cara a cara, un ejército bien armado con una masa de obreros cuya única arma era la “conciencia de clase”, la que había alcanzado a fuerza de sufrir injusticias sociales y dolor. Lafertte, en *La vida de un comunista*, describe:

Había un estado de alarma grande, pero todo hace pensar que las autoridades prepararon fríamente esa masacre, pues el día antes que comenzara, fue clausurado “El Despertar de los Trabajadores” de Iquique, que dirigía Rufino Rozas, se detuvo a docenas de dirigentes sindicales de distintas

filiaciones políticas y se les embarcó hacia el sur. El Estado Militar, como se llamaba entonces a la Zona de Emergencia, daba carta blanca para las barbaridades más grandes como dictar órdenes de fusilamiento, detenciones en masas, etc. (155-156)

En una contienda desigual, los numerosos regimientos de infantería, caballería, artillería y marinos coparon la pampa y procedieron a ejecutar la masacre de los obreros y sus familias. La tarde del 5 de junio, la Oficina Coruña fue bombardeada por el regimiento Salvo durante más de una hora; luego, las metralas del Lynch, la infantería del Carampangue y la caballería del Granaderos se encargaron de sepultar el alzamiento obrero.

Con todo –o contra todo–, el levantamiento de los trabajadores no solo marcó el paso de una lucha reivindicativa, sino que también se puede definir como un embrionario movimiento político de carácter revolucionario, puesto que esos hombres y mujeres se alzaron y enfrentaron al Estado y sus fuerzas represivas, con miras al establecimiento de una sociedad nueva.

## 2. De Los *Pampinos* a *Coruña*: Estrategias escriturales

Junto al estudio de documentos históricos y entrevistas con historiadores de la Región de Tarapacá<sup>6</sup>, una de las fuentes argumentales que me permitió elaborar la obra teatral fue la novela *Los pampinos*, de Luis González (1910-1960). La literatura es uno de los pocos medios que ha develado el cosmos pampino, los pasajes trágicos de los obreros y las masacres ocurridas en el norte del país, incluso antes que estas fueran preocupación nacional y universal, no solo en el sentido de destrucción del hombre, sino también como delito social y trasgresión de los Derechos Humanos<sup>7</sup>. Ahora bien, *Los pampinos*, de Luis González, se enmarca en el punto de mira neorrealista, asume la crisis de la sociedad chilena de comienzos del siglo XX y adopta una mirada cronística, histórica e incluso legendaria de la pampa salitrera; registra, testimonia y transforma la realidad de la pampa y de las Oficinas Salitreras sobre un escenario de conflictos y cruda realidad social. La narración expone interesantes aspectos de la vida social del puerto, tales como las juergas e intimidaciones que tenían las clases privilegiadas en el Palacio de Cristal, la construcción del local de la Federación Obrera de Chile (FOCH); la acción de las Ligas Patrióticas, como primer signo de xenofobia contra peruanos y bolivianos. Del mismo modo, menciona aspectos de la vida de Luis Emilio Recabarren, del diario obrero *El Despertar de los Trabajadores*, la cesantía y la crisis socio-económica que azotaba al país. Al mismo tiempo, construye un relato de las huelgas de trabajadores, la creación de los sindicatos y las andanzas de los pampinos en las casas prostibularias. Recrea a personajes reales (Carlos Garrido y Luis Emilio Recabarren) y a otros ficticios. Sus protagonistas están simbolizados por Carlos, joven venido de Aconcagua, y Leonor Túmbez, la Timona, emigrante de la sierra del Perú. Ambos, al igual que miles de personas, fueron “afuerinos” que abandonaron sus pagos e, incluso, sus familias, para probar suerte en el desierto más árido del mundo. No olvidemos que

6 Los investigadores sociales que contribuyeron a la construcción del contenido de la obra fueron: el doctor Pedro Bravo Elizondo, historiador y profesor de literatura latinoamericana; el doctor Bernardo Guerrero, sociólogo; y, el periodista Luis Espinoza.

7 Este tema está ampliamente documentado en *Historia y ficción literaria sobre el ciclo salitrero en Chile*.

en su mejor época, la cantidad de obreros asentados en este territorio llegó a un total de treinta mil trabajadores. De esta manera, González concilia la épica social y el desarrollo del conflicto de los obreros, con las historias personales de sus personajes de ficción.

El argumento comienza con Carlos, un hombre desarraigado del campo y de su contexto mítico, pero que en el transcurso de los accidentes se convierte en un líder revolucionario. Con todo, sucumbe en un arenal de desolación representado por la sociedad industrializada. A pesar de ello, en las postrimerías, entrega audazmente su ejemplo hacia el futuro. Lo acompaña Timona, indígena apasionada y fatídica, que inicia su existencia dramática como líder, y marcha de la mano con Luis Emilio Recabarren. Ambos personajes están trazados por el autor como verdaderos íconos de los trabajadores salitreros que deciden enfrentar organizadamente al poder de los capitalistas, dueños de las industrias de nitrato.

*Coruña*, la obra teatral, aspiraba a recontextualizar ideológica, ética y estéticamente la novela, con el propósito de reconstituir la escena política y social de un hecho histórico brutal ocurrido a comienzos del siglo pasado. En consecuencia, el argumento central de la narrativa nutrió al teatro de conocimientos e imágenes que me permitió profundizar sobre los protagonistas: los pampinos<sup>8</sup>. Personajes que vivieron en la pampa salitrera, en un ambiente lleno de dramas sociales, abusos, atropellos, vejámenes y crímenes.

La pampa fue el territorio que configuró los rasgos distintivos (existenciales, sociales y psicológicos) del hombre que la habitó. Sergio González, en su artículo “Habitar la pampa en la palabra. La creación poética del Salitre”, explica:

No es lo mismo desierto que pampa. El desierto es territorio, es geografía; la pampa es comunidad, es un espacio socialmente construido. El desierto es universal. La pampa es temporal y específica. Esta pampa surge con la explotación del nitrato a comienzos del siglo diecinueve y concluye con el cierre de las últimas salitreras de Tarapacá y Antofagasta durante el siglo veinte. (54)

A lo anterior, añade: “El desierto no requiere del habitar, la pampa es el habitar el desierto...”, y concluye que “fue el “habitar” el que le permitió al pampino construir su espacio físico y mental, le permitió nombrar su entorno, hablar de él, transformar al desierto en pampa”(54). Aunque el pampino fue un personaje socialmente desarraigado, pese a todo, al “empamparse” o perder el camino en las salitreras, engendró en su ser un sentido de identidad con el paisaje y la gente con quien se relacionó. Indudablemente la mayor desdicha y el más grande desafío para él fue aprender primero a habitar la pampa<sup>9</sup>.

Los personajes centrales de *Coruña* representan a aquellos emigrantes que arribaron a la pampa nortina, transformándose en pampinos, con una nueva identidad y un sentimiento propio. A todos ellos los configuré en una misma altura de valoración social, sin distingo de género.

8 Pampino era el nombre genérico del trabajador del salitre. Surgió de la relación del hombre con su medio: el desierto salitrero y la pampa. Ljubetic, Iván. “Sangre y salitre: los pampinos”. *Punto Final*. Web. 17. Ago. 2013.

9 Posteriormente, el pampino, a través de un proceso de alfabetización y empujado por circunstancias históricas, adquiere el poder del habla. Desde el momento que posee habla propia, genera un exuberante lenguaje asociado al universo de las salitreras y su cosmovisión. En el desarrollo cognitivo y emocional que experimentó, comenzó a poetizar su vida para re-encantarse desde lo cotidiano. El pampino, al momento de poetizar, amplía su visión y se sorprende, comprende y expresa la esencia de su habitar. En definitiva, la pampa estableció en el pampino su identidad, sus pensamientos y tradiciones.

Incluso, en varios pasajes de la trama, destaco a la mujer cumpliendo un rol preponderante en el alzamiento obrero, más aún siendo mano derecha de Luis Emilio Recabarren. Ella se moviliza en un ambiente asfixiantemente machista como el que se vivió en aquel entonces; donde la mujer estaba destinada a cumplir roles menos relevantes. Probablemente, el rescate de la voz femenina es un punto de inflexión, tanto en la novela citada como en la obra dramática, en comparación a la tradición literaria nortina.

Si bien Timona y Carlos Garrido tienen un papel sobresaliente en el hilo conductor de la historia dramática, con todo, en ningún caso determinan el desarrollo de los acontecimientos de la trama. Ambos simbolizan el arquetipo del trabajador explotado, sintetizando el sueño esperanzador de una clase social: el proletariado. Desde ese prisma, se colige que la axiología textual está dirigida a una nueva realidad optimista y a la cristalización de una utopía.

TIMONA. Qué poco pedimos nosotros ¿cierto, hijo? Pero cuando usted sea grande, el mundo ya habrá cambiado. Escucha, hijo, tú eres la esperanza, la semilla que se abre paso en los surcos de una nueva vida. Sí, una nueva vida. (98)

Por otra parte, los personajes fueron dispuestos en una dimensión que trascendiera el mero vínculo con el territorio pampino. En otros términos, intenté proyectar al pampino adscrito al sentido sacrificial colectivo que se superpusiera a las historias particulares que iban surgiendo durante el desarrollo de la tragedia. Para mis propósitos dramaturgicos, fue más relevante lo que sustentaban y relataban los pampinos que las historias y características socio-culturales particulares. Para este propósito se recurrió a la revisión de los discursos de los dirigentes sociales y a otras fuentes literarias: la narrativa y la lírica. Empero, en el diálogo no solo traté de resaltar los paradigmas políticos e ideológicos que abogaban, sino también interpelar lo micropolítico; esto es, sus subjetividades y sus representaciones, más allá de un marco histórico e ideológico. En consecuencia, los diálogos están matizados entre los pormenores de la gesta obrera con la historia íntima y humana de Carlos y Timona, quienes se amaron intensamente en un clima tenso y funesto.

Por lo demás, procuré rescatar la figura del pampino no solo como productor de las grandes riquezas que gozó en ese período el país, sino también, y fundamentalmente, como el hombre que, desafiando la ignorancia y la explotación más extrema, se alzó contra el poder omnipotente de los empresarios capitalistas y su aliado, el Estado chileno<sup>10</sup>. Por tanto, el conflicto central que moviliza la acción de la estructura dramática es la lucha de los trabajadores contra el sistema opresor. En este caso, la clase obrera surge como una fuerza que se mueve en torno a sus demandas reivindicativas y a sus aspiraciones políticas; por el contrario, los capitalistas extranjeros de las salitreras y las autoridades de gobierno, emergen confabulando contra los trabajadores para mantener el estado de cosas existente. Es evidente que ante el escenario cruel y explotador que vivía el obrero, solo tenía dos caminos: someterse a las condiciones imperantes y sucumbir pobre en una calichera, o revelarse contra el sistema, con la esperanza de encontrar un mañana mejor. Esta actitud extremadamente heroica fue la que exhibieron muchos hombres y mujeres que no dudaron en inmolarsé por sus reivindicaciones, sueños y utopías.

10 Indudablemente, la explotación de la industria salitrera y la generación de una cultura pampina forman parte de la identidad tarapaqueña y del imaginario social de los oriundos de este territorio.

En esta lógica, articulo a Carlos y Timona, al igual que a los otros personajes secundarios, como verdaderos héroes que expresan sus firmes convicciones de morir si es necesario por su causa.

CARLOS. (*Soliloquio*) ¿Querían pelea? Tendrán pelea ¿Querían sangre? Tendrán sangre. Yo no me he metido en esto por puro gusto. (88)

De la misma forma, en el próximo diálogo se explicita con realismo la lucha obrera bajo la mirada de una estética épica.

TODOS. ¡Pan, pan! ¡Pan, pan! ¡Queremos pan! ¡Que salga Garrido! ¡Garridoóó! ¡Garridoóó!  
¡Garridoóó!

CARLOS. (*Entra a escena*) ¿Qué pasa compañeros?

HOMBRE 1. Lo que pasa es que no tenemos qué comer.

MUJER 1. Queremos pan y leche para nuestros hijos.

HOMBRE 3. ¿Cómo te fue con la mercadería que ibas a conseguir?

CARLOS. ¡Estamos jodidos! Anoche no pudimos comprar mercadería en la otra Oficina. Nos corrieron a balazos.

TODOS. ¡Hijos de puta!

CARLOS. Es la verdad. Nos balearon.

MUJER 2. ¿Y ahora qué vamos hacer?

CARLOS. Ahora a la pulpería ¡Será nuestra, pase lo que pase! (87)

Con esa seguridad militante, los personajes enfrentan a los destacamentos militares, pagando un alto precio por su arrojo y valentía. Después de la masacre en Coruña, la muerte y el terror se apoderarán de la pampa y de los impulsos solidarios de los trabajadores, dando paso al pánico, el desconcierto, la desolación y el dolor entre los sobrevivientes. De esta manera, se pretendió plasmar tanto lo político como lo estético, en relación a un hecho histórico, el que abiertamente las letras oficiales han ocultado hasta nuestros días.

El conflicto planteado es desarrollado en dos escenarios: Iquique y la pampa. En el primero, la acción comienza en un bar del puerto, luego se desplaza a otros ambientes, como la plaza pública en la que tiene lugar el mitin obrero y, posteriormente, a lugares cotidianos de los obreros. El segundo territorio, la pampa, resulta ser el más importante, pues surge cuando Carlos Garrido, en búsqueda de oportunidades de trabajo, se interna en las oficinas salitreras, para recalar finalmente en Coruña, donde termina inmolándose por la causa obrera.

Insertos en estos dos contextos (Iquique y la pampa), los personajes se movilizan en tres planos centrales. El primero es el sociológico, donde ofrezco una visión del pampino, a través de las escenas de pulpería, las fiestas, juegos y la vida cotidiana en la oficina salitrera. El otro plano, el personal, lo constituyen Timona y Carlos, quienes mantienen una unidad de amor y convicción social, pero enfrentados a un destino incierto y funesto. Finalmente, el tercer plano, es el del poder económico y político, concentrado en la Intendencia y la pulpería, donde las autoridades y los dueños de las salitreras se confabulan en las sombras contra de los obreros. Cada uno de estos planos, aunque siguen una lógica espacial y temporal lineal y progresiva, están condensados en breves episodios o escenas. Cada episodio presenta una dinámica de acciones



Gentileza Universidad Arturo Prat.

*Coruña, la ira de los vientos*. Dramaturgia y dirección: Iván Vera-Pinto. 2004. Fotografía: Francisco Sibulka.

propias ensambladas a un nivel sintagmático. Bajo esta técnica episódica, se evita separar las partes en actos; por el contrario, a través del personaje narrador<sup>11</sup>, se plantean situaciones que relatan lo que va a suceder en ese momento.

JOVEN DE LA MALETA. La memoria es muy importante. Los pueblos que han llegado a algo son porque continúan una tradición, la que heredamos de nuestros abuelos, de nuestra tierra. Sin tradición, sin escudriñar el pasado, no creo que haya porvenir y estamos condenados a repetir la historia. (33)

Todos los episodios que comprende la historia están organizados bajo la técnica del montaje, la cual me permitió compaginar las anécdotas dadas por la novela y los diversos materiales provenientes de otros registros: literatura, diarios, fuentes históricas y del imaginario social de los descendientes de los obreros sacrificados. Todo este conocimiento histórico se entrecruzó en un juego de narración de los datos, descripciones sobre los protagonistas, reconstrucción de diálogos, recuerdos del narrador, crónicas de acontecimientos, datos cuantitativos económicos y citas de lecturas. Por ejemplo, el siguiente fragmento apela al discurso político de los personajes reales.

<sup>11</sup> Este rol lo adopta el hijo de Carlos Garrido, quien lleva el hilo conductor de la trama retornando al pasado familiar. Este personaje (Joven de la maleta) es omnisciente y testigo del pretérito heroico salitrero y, además, poético, pues ensalza los sufrimientos y los sueños de los trabajadores. Señala, a través de intervenciones breves, dónde sucede la acción, da cuenta de antecedentes históricos desconocidos, relata qué sienten los personajes y ofrece indicios de la atmósfera que rodea los acontecimientos. No siempre hace uso del diálogo, sino también del canto y las observaciones de los protagonistas de la historia.

RECABARREN. Trabajadores: de vosotros solamente depende el futuro bienestar de vuestra clase. Uníos si queréis libertad. Uníos si queréis bienestar. Uníos si queréis vuestro progreso. Uníos para conquistar vuestra propia emancipación. Uníos porque solamente unidos seréis capaces de triunfar con vuestros ideales de bienestar social. (21)

ALESSANDRI. Hoy, como ayer, vuelvo a decir que no acepto dictaduras, y yo sería el primero en castigarme si me ocurriera la idea de abusar de la confianza que el pueblo me da. (21)

A la postre, la estructura dramática de *Coruña* está determinada por una superposición de acontecimientos y realidades históricas, las cuales caminan de manera paralela y confluyente. Ella se sostiene en un urdido texto, con progresiones y quiebres documentales para estimular una predisposición crítica del espectador.

### 3. *Coruña* y sus vínculos con el teatro social obrero<sup>12</sup>

Para desarrollar el proceso de construcción de esta obra de carácter histórico-político, decidí tomar los aportes estructurales y el sentido dramático del teatro obrero desarrollado por Luis Emilio Recabarren<sup>13</sup>. Es obligatorio dilucidar que este líder obrero jugó un papel clave en el proceso de alfabetización, concientización y dominio del habla en la clase trabajadora. Él se convirtió en un verdadero maestro y guía de los obreros, pues era consciente de que para lograr que ellos superaran la situación de opresión que vivían, debían tener acceso a la educación, pues únicamente de esta manera podían tomar conciencia de su realidad y, con ello, podrían ser capaces de transformar la sociedad, acabando con las viejas lacras sociales en las que estaban sumidos (analfabetismo, alcoholismo, prostitución, entre otras). Movido por estas intenciones, difundió en la masa trabajadora el gusto por la literatura y el arte<sup>14</sup>. Asimismo, reconoció el teatro como una importante herramienta para educar a los trabajadores y cuestionar sus propios defectos; reconociendo que el teatro era un arma ideológica para propagar sus ideas socialistas y propender al cambio de las estructuras sociales, económicas y políticas de aquella sociedad. Para él, el teatro era una verdadera escuela para educar a los trabajadores, muchos de ellos analfabetos<sup>15</sup>.

12 Se denomina teatro social a aquel que asume como tema central todas las problemáticas sociales, tales como la pobreza, la cesantía, las luchas reivindicativas de los trabajadores, entre otros. Asimismo, proyecta contenidos de tipo político referidos a la represión, la falta de libertad de expresión, las injusticias, entre otros tópicos. Y, finalmente, se caracteriza por incorporar argumentos que guardan relación con las culturas urbanas y expresiones propias de los marginados. Por lo mismo, debemos entender que el objetivo de este estilo es generar una actitud crítica en los espectadores frente a la realidad social concreta que viven. Por este motivo, es sensato aseverar que algunas obras de teatro han sido realizadas como una función adicional de un objetivo distinto. Por ejemplo, las campañas propagandísticas y políticas han dado origen a nuevas obras de teatro.

13 Una de las grandes dificultades que existe para el estudio y la reconstrucción del teatro obrero de comienzo del siglo XX, es la recuperación de las fuentes, ya que no es fácil encontrar los textos representados.

14 Sus dramas son representados por entusiastas trabajadores-artistas, siendo Lafferte uno de sus actores importantes y compañero de lucha. Resalta en sus obras la crítica social, cuya primera preocupación son salitreros y, posteriormente, los trabajadores en general.

15 En *El Despertar de los Trabajadores*, Recabarren publicó obras de teatro, tanto propias como de otros autores, siempre que tuvieran contenido social. Entre algunas piezas teatrales están *Redimida* (1916), que narra la historia de una mujer abandonada que ingresa a las filas revolucionarias, único camino para lograr una vida mejor. Otra obra es *Desdicha Obrera* (1921), una revaloración de la mujer proletaria, un ataque al clero y a la alta burguesía.

El teatro social obrero nació en el Norte Grande, en plena crisis de la industria salitrera, y fue producto de varios procesos históricos, tal como lo describe Sergio Grez en *¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927*:

El surgimiento del artefacto político cultural denominado teatro obrero fue el resultado de varios procesos históricos, que confluyeron en los primeros años del siglo XX, dando origen a diversas expresiones de lo que puede conceptualizarse como “resistencia cultural” de los sectores populares. Estos procesos no solo guardan relación con la conformación de un corpus de obras teatrales de crítica social y su difusión a un nivel más o menos masivo durante las primeras décadas del siglo XX, sino también con la eclosión de otras manifestaciones (políticas, sindicales, etc.) de diversas corrientes de redención social y, de manera más general, con el desarrollo del capitalismo en Chile, la modernización de la sociedad y el desarrollo del movimiento obrero y popular. (9)

Inspirada en el concepto de “resistencia cultural” de los sectores populares, *Coruña* retoma la estructura y discurso crítico que caracterizó al teatro social que se presentó como defensor de los trabajadores salitreros y cuestionador del orden social impuesto.

*Coruña* también asume la estética realista que utilizó Recabarren, esto es, presentar la realidad lo más cercana a los hechos objetivos. En este sentido, cabe recordar que para el teatro social obrero era importante situar al trabajador-espectador en el contexto social que vivía, con el propósito de facilitar la comprensión de su realidad y para generar una actitud crítica y revolucionaria en el mismo. Este fue uno de los lineamientos estéticos que asumí en esta experiencia escritural y que me permitió emprender el desarrollo dramático. Bajo ese predicamento, el texto dramático hace continuamente referencia al escenario histórico de los hechos que se narran.

RECABARREN. Compañeros: Todo esto está claro como el agua. No se necesita ser sabio para comprenderlo. Hay malestar en las salitreras, cunde la cesantía, encarece la vida, y como no pueden darnos pan, nos dan circo. Que peleemos. Que nos entretengamos. Que nos olvidemos de nuestros problemas. Pero nosotros no somos niños chicos para dejarnos engañar. ¿Verdad compañeros? TODOS. ¡No, no! ¡De ningún modo!

RECABARREN. Eso es lo fundamental. Y si vienen para acá los de Liga Patriótica, esos que han atacado a los compañeros peruanos, a los compañeros bolivianos y al movimiento obrero organizado, les daremos su merecido. Que no se atrevan a tocar la sede de la Federación Obrera de Chile, la casa del pueblo. (34)

Otra variable propia del teatro pampino que se recurre en la escritura fue el uso del habla popular, para evitar, así, el melodrama. De tal suerte, los hechos históricos y la teatralidad se conjugan y se expresan en un lenguaje llano, con humor popular, realista, coloquial y “pampino”, convirtiéndose en una experiencia cognoscitiva para el lector y el espectador. En esa línea, los personajes se manifiestan: “Timona, estoy que echo la yegua. No podemos seguir en esta situación” (57); “Sin embargo, se tiró el salto el hijuna ¡Audacia, hermano, audacia! El que no se moja no pasa el río” (63); “Anda y dile a tu mamita que aquí en la pampa es indispensable el “patas de oso” (64); “...Hay que hacer lo que dice don Reca, acabar con el régimen capitalista. Esa es la madre del cordero. Hay que darle huaraca a los poderosos...” (66).

Es recurrente en el teatro pampino el uso de este recurso y del humor para cuestionar y parodiar a los personajes que ostentaban el poder social y político, como, asimismo, para mostrarse de algunos defectos sociales existentes en los protagonistas de la época<sup>16</sup>. Esta técnica se incorporó en la escritura, al igual que la canción popular. Recabarren utilizó este último recurso dentro de su repertorio teatral y en sus campañas propagandísticas electorales. En el caso de *Coruña*, las canciones funcionan tanto como conocimiento empírico así como soporte narrativo.

Un aporte esencial de la estética del teatro social obrero que hace suyo la escritura dramática, es el sentido reflexivo y didáctico que tenían las veladas artísticas y las representaciones teatrales en esos tiempos. En esta época, el arte era concebido como una actividad al servicio del perfeccionamiento social y de la gestación de un espacio crítico que indujera a la reflexión de los trabajadores<sup>17</sup>. Recabarren, de manera visionaria, en un tiempo en que aún no se habían desarrollado los fundamentos del Teatro Político de Piscator ni el Teatro Épico de Brecht, comprendía que el teatro debía provocar cambios en las capacidades reflexivas y perceptivas de los espectadores y “enseñarles” para que ellos pudieran transformar la realidad existente. En concordancia con este criterio, los personajes en *Coruña* discuten y reflexionan sobre la realidad social que enfrentan.

TIMONA. Le digo, pues, que no solo hay que socializar la producción sino también la distribución. Que el bienestar alcance no solo a los ricos, que son la minoría, sino también a los pobres, que somos la mayoría.

CARLOS. Sí, pero lo que te quiero decir es que siempre hubo injusticias. El mundo desde que es mundo es así. Esa cosa es más vieja que el hilo negro.

TIMONA. Eso es precisamente lo que tenemos que cambiar. Tenemos que crear una nueva vida, donde todos seamos iguales. (55)

Recabarren explora en sus obras los acontecimientos históricos, transformando al público en espectador de esa realidad, para que tuviera conocimientos de la misma y, así, tomara decisiones. Basada en la misma concepción, *Coruña* busca generar instancias para que las nuevas generaciones tengan comprensión del pasado histórico y para que los hechos luctuosos narrados no vuelvan a repetirse en el futuro del país.

En el proceso de construcción dramática, comprendí que no bastaba hacer una mera añoranza emotiva de la masacre obrera, sino que debía tomar la memoria del pasado para discutir el presente, para mostrarle al lector/espectador el desarrollo inalterable de los hechos de la historia pasada. En el fondo, con esta obra se pretendió trasladar al lector/espectador al conflicto planteado para que sea parte de él y, desde esa posición, y de cualquier manera y grado, sea impelido a luchar para dar término a las desigualdades e inequidades que aún persisten en el actual sistema demoliberal; en otra expresión, para que cambie el mundo existente. *Coruña* aspira a revalorar la esencia del teatro social obrero de denuncia y protesta sobre las injusticias sociales y el genocidio ocurrido

16 Hacia la década de los treinta, serán muchos los cultores del teatro popular y recreacional en Iquique que utilizarán el formato de sainete para hacer representaciones humorísticas con ribetes sociales (Teatro Móvil, La Carpa Azul, Pepe Pauletti, Nena Ruz y Guillermo Zegarra, entre otros).

17 Las filarmónicas, los gremios y los partidos políticos de tendencia socialistas fueron los principales espacios donde se cultivará un teatro de carácter social o político, realizado por actores y dramaturgos aficionados. Estas obras surgieron de una cultura popular, desde una masa trabajadora impedida de realizar sus propios sueños, proyectos y sociedad ideal.

contra la clase obrera, con la misma estética realista que descubría el hecho histórico con una intencionalidad ética y política determinada, para concluir con un mensaje explícito y didáctico.

Esta pieza dramática y, en general, toda mi labor escritural como autor enmarcada en la línea de un teatro de la memoria, se inclina a hacer partícipe al lector y al espectador de una experiencia problemática. Lo que busco es crear, en lo posible, interrogantes perturbadoras, cuyo objetivo es intentar desconcertar y, al mismo tiempo, enriquecer al receptor de la obra, hecho que podría iniciar en él un proceso de reflexión crítica que lo oriente a formarse su propio juicio. La idea es que el espectador no solamente se conmueva, sino que también se sorprenda y participe de la escena de manera objetiva y crítica. En otros términos, que discuta sobre el conflicto planteado, aunque el mensaje sea claro y explícito, tal como reflexiona Juan Mayorga en *Un teatro para una época*:

No me interesa un teatro que ilustre un discurso filosófico, lo que me interesa es un teatro que deleve una experiencia humana y esta solo puede ser concreta. Pero ha de haber un salto a la idea. Sin embargo, el salto a la idea no me corresponde darlo a mí, sino al receptor de mi obra. (157)

#### 4. Teatro político, memoria e identidad regional

A partir de esta experiencia escritural, como autor y sujeto histórico, infiero que este formato de teatro político<sup>18</sup> podría, en la porfiada realidad de crisis que vivimos, potenciar una expresión de “resistencia” al mundo globalizado que anula las identidades locales. Si bien aún falta por indagar más en este terreno, sostengo que contar historias que se vinculen con nuestra realidad social, con nuestra memoria histórica y con nuestra identidad, puede constituir un parapeto desde donde se pueden defender algunos valores y elementos propios de nuestra cultura regional y nacional, que pueden frenar el sometimiento que provoca la aculturación y la confusión identitaria. Existen evidencias que este teatro, en momentos históricos determinados, se ha transformado en una forma de resistencia ante la cultura dominante y hegemónica que impera en esta sociedad. Hegemonía que termina por aplastar la memoria y la conciencia.

Hemos podido observar esta práctica escénica en los períodos más oscuros de nuestra historia nacional; en esas circunstancias, el teatro se ha levantado como el refugio donde la creatividad se ha mantenido viva y activa, a pesar de la censura y la represión. Es por ello que no es extraño que en los quiebres institucionales y en las etapas de imposición de culturas dominantes se originen obras de teatro cuyos ejes centrales sean la memoria y la identidad. Claro está que producir un teatro que haga memoria histórica será más valioso en la medida que procure, al mismo tiempo, coadyuvar los cambios sociales que demandan la mayoría de los ciudadanos. En ese sentido, José Luis Marañón, en *Reflexiones teóricas acerca de la interrelación entre memoria histórica e imaginarios sociales*, expone:

<sup>18</sup> Para el teatro, en el sentido más amplio de su acepción, esto no es una novedad, puesto que la construcción de un imaginario político a través de la escena es un proyecto enraizado en toda la historia del arte escénico. A partir de Esquilo, Sófocles, Eurípides, el teatro isabelino de Shakespeare, Marlowe, gran parte del teatro alemán del siglo XIX, Schiller, Goethe y, a lo largo del siglo XX, Piscator, Brecht, Weiss y Müller. En América Latina, el giro de la política en la experiencia escénica recorre especialmente el teatro de los años sesenta y setenta; un nuevo vuelco se produce en otros contextos políticos durante los ochenta y noventa.



Gentileza Universidad Arturo Prat

*Coruña, la ira de los vientos*. Dramaturgia y dirección: Iván Vera-Pinto. 2004. Fotografía: Francisco Sibulka.

Guardar, mantener, conservar, transmitir y difundir la memoria, no son actos puramente conservadores en el sentido profundo de la palabra, por el contrario, son actos necesarios para pensar el cambio y hacerlo posible, que significa, entre otras cosas, la construcción de identidades o el refuerzo de las mismas, reflejado en el sentido de pertenencia a un grupo social, uno de los grandes dilemas de hoy. (1)

La premisa descrita fue la que posiblemente inspiró al teatro social de Recabarren, pues este líder social concibió esta expresión artística como una herramienta más para el conocimiento de la sociedad y, específicamente, de los procesos de poder y dominación que se imponían en Chile a comienzo del siglo XX. De lo que se deduce claramente, que el problema cardinal del teatro social obrero era reconstruir los elementos, funciones y estructuras de un arte escénico que describiera y anunciara el imaginario social y político de un espacio temporal e histórico surgido bajo la sombras de la industria salitrera. Dentro de ese marco teórico, para escribir *Coruña* fue indispensable explorar e interpretar críticamente el hecho histórico, para develar las causas y las posibles contradicciones que experimentaron en esos acontecimientos los personajes estudiados, con el objeto de comprender el presente y visualizar el futuro social y político de nuestra sociedad.

Aunque el lector/espectador se encuentra en la obra teatral con una verdad histórica en el procedimiento dramático –resultado de una interacción entre historia y literatura–, esta verdad histórica se establece y legitima en la creación dramática desde el punto de vista de las víctimas. Obviamente la verdad histórica es un concepto complejo y difícil de definir, pues supone asumir e incursionar en la vasta discusión que existe sobre este concepto. Empero, ella “es posible a través de revisiones incesantes del trabajo histórico, análisis, rectificaciones sucesivas y la acumulación de verdades parciales” (Le Goff 34). Es innegable que la interpretación que se hace sobre la masacre

obrero no pretendió ser del todo objetiva, pues ella está mediada por mi postura ideológica, por la literatura y la historia misma. Sumemos a ello que el autor, en su condición de sujeto histórico, pertenece a una generación distinta a la que vivieron los hombres y mujeres de la pampa. Consecutivamente, en la "puesta en escena" el texto sufrió otra mediación metafórica dada por los intérpretes y el público. Esas intervenciones son interpretaciones de los hechos acontecidos y que evidencian que la historia no está escrita definitivamente, sino que se está escribiendo; la interpretación histórica finalmente genera una nueva significación del hecho histórico para el presente.

En resumen, se configuraron los escenarios conservando las experiencias esenciales de los acontecimientos, es decir, se intentó ensamblar la memoria comunicativa y la memoria cultural, a través de la obra literaria y la puesta en escena.

Bajo las anteriores explicaciones, se pretendió construir una nueva verdad: la teatral. Esta, presumiblemente, podría resultar más intensa que la misma verdad histórica, pues esta última, sin la intervención de la ficción y la memoria individual, puede presentarse árida, fragmentada y sin sustancia ante los ojos del lector/espectador. Tal como lo puntualiza Maurice Halbwachs, "Si el medio social pasado solo nos llegase a través de dichas historias, si la memoria colectiva, de manera más general, solo contuviese fechas y definiciones o reseñas históricas arbitrarias de hechos, nos parecería muy exterior" (56).

A la hora del balance de las implicancias de este teatro que recurre a la memoria histórica colectiva, habrá que comprender que los artífices que se adscriben a esta línea de trabajo procuran establecer una memoria restauradora afectiva y reflexiva, para dar voz a los vencidos y rescatar a los "héroes populares", perdidos en el olvido. Es interesante establecer que el teatro y la memoria siempre han tenido lazos muy estrechos. Podríamos decir que la memoria es una variable consustancial al teatro, pues el teatro mismo es un lugar de memoria (siempre ha reflejado las circunstancias y grandes problemas acaecidos en la historia humana), de transmisión de historias, de tradiciones, interpretadas y comunicadas en la práctica escénica. Del mismo modo, en el teatro se produce un acto de cruce de memorias múltiples entre el colectivo que compone un elenco y la práctica escénica que sostienen sus roles. En definitiva: la memoria es un punto de inflexión en el arte escénico. Clarisa Fernández, en *Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino*, nos plantea:

En este sentido el teatro funcionaría como un "simulacro del proceso cultural e histórico mismo", lo que le permitiría a la sociedad tener registros de sus propias acciones. Es decir, sería como un *depósito cultural*, que está sujeto a cambios y transformaciones, en la medida en que depende de los recuerdos, mutables en contextos y situaciones históricas diferentes. (1)

A partir de este supuesto, la obra en estudio se entronca con una estética que enfatiza la existencia de un teatro histórico y crítico, mediante ideas claves como la recuperación de la memoria histórica y una reflexión sobre las formas de humillación del hombre por el hombre, las injusticias sociales, la violación de los Derechos Humanos y los comportamientos humanos que permitan movilizar el pasado.

Aunque los contextos históricos han cambiado y los paradigmas sociales y las utopías han entrado en crisis, aún en la actual estructura socio-política subsisten realidades injustas y opresivas que justifican la existencia de un teatro que conduzca al público a la toma de conciencia de su

realidad y que revele los hechos históricos desde una postura más transformadora y liberadora, retornando al realismo –por cierto, renovado. En suma, experiencias escriturales que tengan una clara postura ética y política, que se sustenten en la memoria y despierten las capacidades críticas y reflexivas de los espectadores, alcanzan su valor en la medida que contribuyen a los cambios sociales.

Si la memoria y la conciencia han sido las savias del teatro de todos los tiempos, entonces, por un sentido ético y político, se hace imprescindible la existencia de un teatro creador de memoria y de conciencia, ya que constituye el mayor compromiso que se antepone a cualquier otro alcance en nuestros días de dominación política y cultural que sufren los países llamados del Tercer Mundo. En esa lógica, María de la Luz Hurtado en *Teatro chileno: historicidad y autorreflexión*, nos describe el rumbo de una vertiente teatral del teatro chileno actual.

Creo que la memoria histórica y los temas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y referente del teatro chileno post dictadura, pero que los aborda de un modo diferente al del movimiento teatral anterior. Progresivamente no bastó con testimoniar o denunciar: la reconstitución de la práctica política y los movimientos sociales asumieron dichas funciones. Esto condujo a una re-teatralización de la escena para acceder a otras dimensiones aún no incorporadas a la conciencia social, produciéndose un salto de la crónica socio-política a la simbolización artística de la experiencia. (145)

A partir de este análisis, deduzco que las nuevas dramaturgias de la memoria deberían servirse del pasado con vistas al presente, aprovechando la experiencia histórica para luchar contra todas las injusticias que se producen en nuestros días. No se trata de sacralizar la memoria porque ello lleva irremediablemente a la nostálgica contemplación, sino desvelar aquella memoria que adquiere sentido renovador, donde el espectador continúa reconstruyendo pequeños espacios de sentido que se inmiscuyen y entrelazan con la vida cotidiana del mismo.

No obstante, debemos advertir que aún falta profundizar en nuevas investigaciones en torno a una formulación de una teoría teatral que responda a los actuales escenarios sociales y políticos, es decir, que tenga una pertinencia contextual. Al mismo tiempo, es necesario desplegar una metodología más sistemática, pues debemos comprender que, independiente de que un teatro esté basado en la memoria, esta no es de por sí garantía de buen hacer estético. Así, creo haber identificado algunas estrategias y respondido a cómo podemos, a través de la revisión de acontecimientos trágicos de nuestro país, contribuir al desarrollo de un teatro nacional, con contenido político, vinculado a la memoria y la identidad regional y nacional.

Por último, estimo que es clave comprender que la historia no es algo muerto. Al contrario, es una enseñanza para las nuevas generaciones de lo que deben o no deben hacer, para que no vuelvan a ocurrir los trágicos acontecimientos narrados en la obra; es no olvidar lo aprendido, aunque lo aprendido haya sido con sangre. En otros términos, cuando tomamos la memoria histórica como soporte artístico, esta debe convertirse en el sustrato que alimente al público actual para contribuir a remover las conciencias y a valorar la memoria de nuestros pueblos. Si alcanza este cometido, el teatro social o político no dejará jamás la escena, porque el día que no se lleve a cabo, el teatro perderá un espacio importante en la sociedad como voz viva de injusticias y de fuente documental- histórico de la sociedad.

**Obras citadas:**

- Bravo, Pedro. *Raíces del teatro popular en Chile*. Guatemala: Impresos D&M, 1991. Impreso.
- Bravo, Pedro y Bernardo Guerrero. *Historia y ficción literaria sobre el ciclo salitrero en Chile*. Iquique: Universidad Arturo Prat, 2000. Impreso.
- Brecht, Bertold. "Cinco dificultades para decir la verdad". *Cultura. La Insignia*. Web. 22 Jun. 2013.
- . *Escritos sobre Teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004. Impreso.
- Fernández, Clarisa. "Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino". *La revista del CCC 11* (2011). Recurso electrónico. 16 May. 2013.
- González, Luis. *Los pampinos*. Santiago: Latinoamericana, 1956. Impreso.
- González, Sergio. "La lixiviación cultural del hombre y el desierto (1830-1930): la transformación del desierto en pampa y del enganchado en pampino". *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana 9* (2004). Recurso electrónico. 12 Ago. 2013.
- . "Habitar la pampa en la palabra. La creación poética del Salitre". *Revista de Ciencias Sociales*. Iquique: Universidad Arturo Prat, 2003. 53-65. Impreso.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. España: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz. "Teatro chileno: historicidad y autorreflexión". *Revista Nuestra América 7* (2009):143-158. Recurso electrónico. 12 May 2013.
- Lafertte, Elías. *La vida de un comunista*. Iquique: Ediciones Campus, 2012. Impreso.
- Le Goff, Jacques. "Paradojas y ambigüedades de la historia". *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Paidós: Barcelona, 2005. Impreso.
- Ljubetic, Iván. "Trazos de la historia de Chile, los mitos y la realidad. Así se preparó la masacre de La Coruña". *Punto Final 656*. Recurso electrónico. 25 May. 2013.
- Mayorga, Juan. "Un teatro para una época". *Revistes Catalanes amb Accés Obert*. Web. 19 Jul. 2013.
- Marañon, José Luis. "Reflexiones teóricas acerca de la interrelación entre memoria histórica e imaginarios sociales". *Contribuciones a las ciencias sociales*. Web. 11 Jul. 2013.
- Ostria, Mauricio. "La identidad pampina en Rivera Letelier". *Acta literaria 30* (2005): 67-79. Recurso electrónico. 2 Ago. 2013.
- Vera-Pinto, Iván. *Coruña, la ira de los vientos*. Iquique: Oñate Impresores, 2007. Impreso.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Ciudad: Galerna, 2005. Impreso.

Fecha de recepción: 11 de enero de 2013

Fecha de aceptación: 11 de julio de 2013

:: TEXTO TEATRAL



:: TEXTO TEATRAL

## *Limítrofe, la pastora del sol*

De Bosco Cayo Álvarez

*Limítrofe, la pastora del Sol*, se escribe a partir del caso de Gabriela Blas Blas, una pastora de llamas de veinticinco años, quien, el año 2007, conmueve al país por ser acusada de asesinato por la desaparición de su hijo Domingo Eloy, de cuatro años de edad, mientras pastoreaba llamas en pleno altiplano chileno. Son seis años de un proceso legal que llevan a convertir el caso de Gabriela en el proceso judicial más largo de la historia de nuestro país.



## :: I. LOS OJOS DEL SOL

*La habitación sobre una línea. La línea sobre un cerro. El cerro en un barrial de arena. La arena es la frontera para llegar al mar. Como los surcos de una mano. Como las líneas que arman la carretera. La carretera sobre un escampado. El escampado sobre un universo. El universo está hecho de sal. La sal de minúsculos puntos de polvo. El polvo esconde la tierra. La tierra es parte del aire. El aire me hace respirar. Respiro para buscarte. Para buscarte y no soltarte más. Tu mano esconde el desierto. Yo te busco y me pierdo. ¿Tu mano está hecha de fuego? ¿Quizás tocaste el sol? Yo me quemo con tu mano de desierto. El desierto me hace olvidar. Tu mano se pierde en este mar de espinas. Las espinas las llevo conmigo. Conmigo en el corazón. Me perdí en los surcos de tu mano. Tu mano es el corazón de un animal. El animal se pierde en el cerro. Yo te salgo a buscar. ¿De qué color son los ojos del sol? Negros mi niño como el corazón de un gorrión. En el desierto no hay gorriones, ni zorzales, ni pichones. Los pichones se caen del cielo. Se caen del universo. Como las puntas de las flechas de los indios. Se pierden en el arenal. Tengo el corazón lleno de flechas de indios. Como el corazón de un Jesús doliente. De un Jesús sangrante. Te salgo a buscar. Te salgo a buscar. Te salgo a buscar. El desierto se ha vuelto una constelación. La constelación es un polvo que no me deja respirar. No me deja mirar. Mirarte. Mirarnos.*

*El desierto se quema como un campo de espigas prendidas.*

## :: II. NO LE ENTIENDO SEÑORITA

*Retén en el altiplano de Chile. Seis años antes. El sol como un cielo eterno.*

**La carabinera:** Cuénteme.

**La pastora:** ¿Qué?

**La carabinera:** Que me cuente.

**La pastora:** No le entiendo señorita.

**La carabinera:** Que me cuente lo que le pasó.

**La pastora:** No le entiendo.

**La carabinera:** Puede hablar, no va a pasar nada...

**La pastora:** No puedo. Me tengo que ir luego.

**La carabinera:** Debe estar traumada.

**La pastora:** No.

**La carabinera:** Soy mujer.

**La pastora:** Si sé, no soy ciega.

**La carabinera:** Entonces cuénteme, las mujeres nos entendemos.

**La pastora:** Si sé, pero no le entiendo.

**La carabinera:** ¿Quiere que le hable en su lengua?

**La pastora:** Como quiera señorita.

**La carabinera:** En su lenguaje indio.

**La pastora:** No me diga india. No me gusta.

- La carabinera:** Perdone.
- La pastora:** Suena a ser pobre.
- La carabinera:** Perdone.
- La pastora:** ¿No hay otra persona que me atienda?
- La carabinera:** Sí, o sea no... Hay otro carabinero, pero anda en servicio. Es él el que va a terreno.
- La pastora:** Son dos no más.
- La carabinera:** Sí, somos dos no más. Cada uno tiene su pega.
- La pastora:** Me voy a ir entonces, no lo puedo esperar.
- La carabinera:** El suboficial se fue a ver el caso de unas burreras que trafican tecnología.
- La pastora:** ¿Tecnología?
- La carabinera:** Se meten los computadores, las cámaras de fotos, los celulares adentro.
- La pastora:** No le entiendo lo que dice.
- La carabinera:** Mejor que no entienda, no se le vaya a pegar las malas costumbres delictuales.
- La pastora:** Es que prefiero que me atienda un hombre.
- La carabinera:** ¿Por qué?
- La pastora:** No sé, me dan más confianza, señorita.
- La carabinera:** Es muy rara usted. Es una forma de dar confianza que a las mujeres las atiendan mujeres.
- La pastora:** Eso a mí no me sirve.
- La carabinera:** Es una orden del ministerio.
- La pastora:** ¿Quién es ese ministerio? Nunca lo he visto. Él no sabe lo que da confianza.
- La carabinera:** ¿Se quiere poner peleadora?, ¿quiere hacer una manifestación contra el ministerio?, o ¿contra el gobierno?...
- La pastora:** No.
- La carabinera:** Porque si es así, la tiro al tiro a la celda.
- La pastora:** Solo le decía que usted no me da confianza.
- La carabinera:** Como no, yo la puedo entender, nos pasan las mismas cosas...
- La pastora:** No sé.
- La carabinera:** A mí también me pueden violar. Tocar abajo.
- La pastora:** No me han violado...
- La carabinera:** Es habitual que a ustedes las violen, que las roben los camioneros.
- La pastora:** A mí nadie me ha violado, nadie me ha robado
- La carabinera:** Tiene suerte.
- La pastora:** Sí, señorita.
- La carabinera:** Entonces, ¿cuál es su denuncia?
- La pastora:** Le dije que no le entiendo. No hablo su lengua.
- La carabinera:** Es cierto. Nosotros estamos preparadas, nos enseñaron para poder atenderlas.
- La pastora:** Qué bueno.

*Silencio, la carabinera prueba algo, parece una llama.*

**La carabinera:** ¿Ahora?

**La pastora:** ¿Ahora qué?

**La carabinera:** Que sí ahora me entiende.

**La pastora:** No...

**La carabinera:** ¿Cómo no?

**La pastora:** No le entiendo lo que dice, no hablo su idioma.

**La carabinera:** Cómo no. Le estoy hablando el lenguaje de su etnia.

**La pastora:** No, quizás se equivocó. No le entiendo.

**La carabinera:** Estudié años. Me fui a vivir un tiempo con gente como ustedes.

**La pastora:** Sí... pero no le entiendo.

**La carabinera:** Estuve cinco años viviendo en una tribu.

**La pastora:** No se dice tribu.

**La carabinera:** Le decía que estuve en una tribu, igual que en la que vive usted. Dormí con personas de su misma etnia, sí, etnia se dice. Aprendí los juegos, la comida, los observaba, me compenetré con su cultura. Me hice unos peinados con trenzas. Me hicieron hasta un poncho de esos de colores. Aprendí a usar la greda, el barro. Hice monitos de llamas, conejos, no, o sea liebres, no, o sea chinchillas, eso, chinchillas de greda. Las pintábamos con tempera. Yo incorporé la plasticina. Ahora los indios hacen monitos de plasticina. Lástima que se les derrite con el calor y les llegaban hecho sopas a las ferias artesanales. Les hubiera enseñado las gracias de la goma eva, pero me tuve que venir. Me dieron este puesto en la comisaría. Me llamaron desde el ministerio, necesitaban gente preparada, que tuviera experiencia con las etnias. En la tribu me hicieron una fiesta, me tiraron challa, mucha challa, un mar de challa. Challa y serpentina, querían que me quedara, que fuera la presidenta de la tribu. Yo les dije que no, que tenía que volver a mi mundo... a mi país. Pero que esa tribu era mi segunda casa, que volvería de vez en cuando. Por lo menos una vez al año.

**La pastora:** Quiero hacer una denuncia y que me ayuden.

**La carabinera:** Vamos a hacerlo más lento.

**La pastora:** Le digo que quiero hacer una denuncia.

**La carabinera:** Las vocales son sonidos guturales.

**La pastora:** Quiero denunciar.

**La carabinera:** Guuuuuu gaaaaa miiiiiiii nnnnnnnn...

**La pastora:** Es urgente.

**La carabinera:** Quizás debería dibujar lo que le pasó.

*La mujer busca una pizarra y unas tizas.*

**La pastora:** No quiero dibujar.

**La carabinera:** Dibuje los que le pasó. Yo voy a poder descifrar los "jeroglíficos".

**La pastora:** No soy un cavernícola.

**La carabinera:** Lo más habitual en ustedes es el dibujo de las llamas.

**La pastora:** Le dije que no quiero dibujar.

**La carabinera:** No se avergüence, sé que dibujan con palotes, esos monitos flacos.

**La pastora:** No sé dibujar.

**La carabinera:** En la tribu me enseñaron que siempre dibujan llamas, a veces las llamas son personas para ustedes.

**La pastora:** Le dije que quiero hacer una denuncia y me tengo que ir.

*La carabinera dibuja algo.*

**La carabinera:** Ve que es fácil...

**La pastora:** No me trate como tonta.

**La carabinera:** No le estoy diciendo tonta, cómo se le ocurre.

**La pastora:** Déjeme tranquila.

**La carabinera:** Traté de ser amable, solo era eso.

**La pastora:** Me voy a ir mejor.

**La carabinera:** No se vaya.

**La pastora:** Voy a volver después.

**La carabinera:** No, no se vaya, por favor. Cuénteme lo que paso.

**La pastora:** Le dije que era urgente. Me tengo que ir.

**La carabinera:** No, no se vaya, por lo que más quiera. Yo estudié, me preparé años para poder atender. Llevo años esperando que vengan para hacer mi trabajo.

**La pastora:** Sí, pero no me entiende.

**La carabinera:** Por favor, por lo que más quiera, no me deje. Yo soy la elegida entre muchas, hice hasta el diplomado del Ministerio. No se vaya.

*La carabinera llora.*

**La pastora:** Me quedo.

**La carabinera:** Gracias.

**La pastora:** De nada.

**La carabinera:** Gracias, de verdad gracias.

*La abraza.*

**La carabinera:** Ahora sí, ahora sí que sí.

**La pastora:** Necesito hacer una denuncia urgente.

**La carabinera:** Espere.

**La pastora:** ¿A dónde va?... le dije que es urgente.

*La carabinera vuelve con un diccionario indígena.*

**La carabinera:** Ahora sí, ahora sí que sí. ¿Qué me decía?

**La pastora:** Le decía que necesito hacer una denuncia.

La carabinera: Eso si se lo entendí. D-E-N-U-N-C-I-A.

La pastora: Sí.

La carabinera: Cuénteme, estoy acá para entenderla.

La pastora: Lo que pasa, señorita...

La carabinera: Más lento.

La pastora: Tiene que ver con mi niño.

La carabinera: ¿Dijo "niño"?

La pastora: Sí, eso dije, niño.

La carabinera: Ya.

La pastora: En un cerro estaba...

La carabinera: Ya.

La pastora: Bueno, se supone que hay que caminar veinte kilómetros... Yo estaba.... En la loma.... Yo lo veía al cabro chico, señorita.... Yo lo veía de donde estaba. Después fue cuando me devolví. Y la loma se había vuelto... Nada. No estaba en la loma. Y las llamas. También no estaban... pero eso fue antes... antes de que... ahora me tengo que ir a buscarlo...

La carabinera: Dijo llamas... ¿le robaron las llamas?

La pastora: No, o sea sí... no sé...

La carabinera: No le entiendo. Todo de nuevo, pero más lento.

La pastora: Mi hijo, señorita.

La carabinera: ¿Dijo "señorita"?

La pastora: No, no...

La carabinera: ¿Dice "llamas" y son "señoritas"?

La pastora: No... mi hijo... desde ayer... en la loma.

La carabinera: No le entiendo.

La pastora: Es urgente. No lo encontré.

La carabinera: Sea clara.

La pastora: Me tengo que ir... yo lo busqué y no... no... señorita.

La carabinera: Señorita ¿qué?

La pastora: No, señorita, no.

La carabinera: S-E-Ñ-O-R-I-T-A.

La pastora: Se me perdió mi hijo. Lo dejé en un cerro y cuando volví ya no estaba. Se había desaparecido. No quiero pensar que se murió, señorita. Quizás se lo comió un animal. Pero mi hijo ya no está.

*Silencio.*

La carabinera: Espere.

*Silencio.*

La pastora: Qué.

La carabinera: Eso sí lo entendí.

**La pastora:** Tengo que ir a buscarlo. ¿Me va a ayudar?

**La carabinera:** No.

**La pastora:** Señorita, tengo que ir a buscar a mi hijo, no lo veo desde ayer.

**La carabinera:** No se puede ir.

**La pastora:** ¿Cómo, señorita?

**La carabinera:** Hay que rellenar los datos.

**La pastora:** ¿Qué me dijo?

**La carabinera:** Para hacer una denuncia, hay que llenar una ficha, los datos.

**La pastora:** Pero mi hijo. Tengo que ir a buscarlo.

**La carabinera:** Usted no se mueve de acá, ¿me escuchó?

**La pastora:** No me importa. Me voy.

**La carabinera:** A ver, señora, la que da las órdenes aquí soy yo.

**La pastora:** No.

**La carabinera:** Lo primero es rellenar la ficha de denuncia.

**La pastora:** Usted no sabe.

**La carabinera:** La que no sabe es usted...

**La pastora:** Mi hijo quizás está muerto.

**La carabinera:** Le dije que usted no se mueve de acá.

**La pastora:** Y dejé a mí otra hija sola en la casa...

**La carabinera:** Este es el conducto, señora, usted no lo va a venir a cambiar. Desde ahora usted es sospechosa.

**La pastora:** ¿Qué está diciendo?

**La carabinera:** Que ahora es sospechosa, la asesina.

**La pastora:** Yo no...

*La pastora se calla.*

**La carabinera:** Voy a comunicarme con el suboficial. Vamos a esperar que llegue, él lo va a ir a buscar. Le dije que acá cada uno tiene su pega. Este es el conducto que hay que seguir... ¿me entendió?, ¿me entendió?... Muy india será, pero a las mamás no se le desaparecen los hijos así como así, ahora tiene que contestar preguntas. No me va a hacer tonta. No me va a meter el dedo en la boca.

*La pastora no habla.*

**La carabinera:** Ahora lo primero: ¿cuál es su nombre?

*La pastora no habla.*

**La carabinera:** Le pregunté cuál es su nombre. Su nombre completo.

*La pastora no habla.*

**La carabinera:** ¿Cuántos años tiene, señora?

*La pastora no habla.*

**La carabinera:** Número de rut. Número de rut. Número de rut...

*La pastora no habla.*

**La carabinera:** Chola de mierda...

*La pastora no habla.*

### :: III. LAS TRES AYMARAS

*Tres años después. Choza en medio del desierto. Las mujeres Aymaras se organizan.*

**La Gisela:** Me van a disculpare, me van a disculpare. Yo no me le siento agradecida. No po. Claro que no. Las cuestiones son problemas que se nos vienen acarreado desde hace años. No nos podemos contentar con tan poco. Nuestra lucha es ancestral, nuestros propios maríos han tenido que vivir el abuso, nuestros hijos el hambre, nosotras mismas la desigualdad. Y me va a disculpare, Jennifer, pero usted es la más fácil de convencer. Y no me ponga na esa cara de la que no quiebra un huevo. Porque yo me la he visto como le ofrecen ponerle una "butique" en el pueblo y usted le pone a hacerle el carnaval altiro al alcalde. No po, si la cuestión no es así no má. Nosotras tenemos que estar unidas, tener claro nuestros objetivos como agrupación vecinal. Porque aunque hagan ese concurso de la miss pueblo indígena, esa cuestión no va a hacer que nos deguelvan el agua, que nos den los papeles de las tierras o que suelten a su prima. Hay que ser más inteligentes, no ponernos a comer la alcachofa, cuando no tenemos pasto para nuestros guanacos. Así que yo soy la primera que digo que "devolgamos" los canastos familiares de abarrotes, que nos entregaron de la municipalidad y nos pongamos a planear cosas más importantes. Jennifer, vai a ir casa por casa, pidiendo que por favore deguelvan el canasto de abarrotes y lo vamos a ir a dejar afuera de la municipalidad, como un acto de repudio, para que sepan quiénes somos. Que se le pudran los "kugenes", los quesos, los queques. Que estamos enojados, que somos pura rabia.

**La Jennifer:** Pero sita Gisela, la carne se va a echar a perdere.

**La Gisela:** No me importa na la carne a mí. Me importa más la pelea que tenemos que tener.

**La Jennifer:** Nos dieron hasta pan de pascua en el canasto.

**La Gisela:** Viste, Jennifer, ese es un insulto.

**La Jennifer:** A mí me gusta.

**La Gisela:** Na que a mí me gusta. El pan de pascua es una cuestión gringa, de los rubios.

**La Jennifer:** Entonces no como má.

**La Gisela:** No po. Ahora tenemos que preocuparnos de lo que de verdad es importante.  
Y vo, ¿a qué hora tenís el turno?

**La Jennifer:** No sé.

**La Gisela:** ¿Y qué te toca?

**La Jennifer:** No sé, parece que me toca baile.

**La Gisela:** Y siguen con la idea del baile.

**La Jennifer:** Sí po... eso fue lo que se habló en la reunión pasá.

**La Gisela:** Esa cuestión no sirve. Si es así, la pastora se va a morir se dentro. Hay que hacer cosas más arriesgá. Cuestiones que llamen la atención.

**La Jennifer:** Pero si sita Gisela, yo iba a bailar a pata pelá y todo afuera del retén.

**La Gisela:** Parecimos monos de feria.

**La Jennifer:** Tonces.

**La Gisela:** Anda pa atrás, hay una bidón.

**La Jennifer:** ¿Pa qué quiere una bidón?

**La Gisela:** No va a ser pa darle agua a las cabras. Anda pa atrás a buscarlo no má.

*La Jennifer va y vuelve.*

**La Jennifer:** ¿Este?, ¿y pa qué es?

**La Gisela:** Ya vai a ver.

**La Jennifer:** Es harto hediondo.

**La Gisela:** Cuándo hay visto parafina olorosa.

**La Jennifer:** No po, no hay.

**La Gisela:** Trae un lavatorio.

**La Jennifer:** ¿Pa qué?

**La Gisela:** No preguntí y hazme caso.

**La Jennifer:** Después me dicen que soy tonta porque me quedo callá.

*La niña va.*

**La Jennifer:** ¿Este?

**La Gisela:** Sí.

*Tiempo.*

**La Jennifer:** ¿Ahora qué?

**La Gisela:** Agáchate.

**La Jennifer:** ¿Y pa qué?

**La Gisela:** Agáchate, te estoy diciendo. Pon la cabeza dentro del lavatorio.

**La Jennifer:** No po... ¿Qué me va a hacerme?

**La Gisela:** Na, confía en mí.

**La Jennifer:** No, si yo confío.

**La Gisela:** Que vean que la cuestión va en serio.

**La Jennifer:** Sí, pero el pelo me va a quedar hediondo con esto.

**La Gisela:** Da lo mismo.

*La Jennifer pone la cabeza en el lavatorio, la Gisela la rocía con parafina.*

**La Jennifer:** Espere.

**La Gisela:** ¿Qué?

**La Jennifer:** ¿No le queda un “poquetito” de ballerina que me convide?

**La Gisela:** Sí, me queda un sobre en el baño.

**La Jennifer:** Espere, que lo voy a buscar, para que me quede má brillante el pelo.

*La niña sale. La mujer va a la cocina a buscar una caja de fósforos.*

*La Jennifer vuelve, se echa el shampoo en la cabeza y la Gisela se lo lava.*

**La Jennifer:** A mí, mi taita nos hacía lavarnos el pelo con parafina cuando chicas. No ve que antes se nos pegaban los piojos en la escuela. Después, el pelo a una le queda brillosito, un poco pasado sí... de olor, digo. Después, uno se tiene que enjuagar harto el pelo. Mi mami nos echaba OMO después. De ese que tiene microgránulos parece que le decía... a mí me quedaba medio azuloso el pelo. No ve que lo tengo súper negro. Negro, negro... como azabache que le decía mi abuela.

**La Gisela:** Ya, ponte ahí.

**La Jennifer:** Ya, ahora sí, sita Gisela.

**La Gisela:** Hoy día no vai a bailar na afuera de la gobernación. Vai a llegar con un cartele que dice: “Libertá a la pastora”, y te vai a prendere fuego, con estos “fosfores” que te traje.

*Silencio.*

**La Jennifer:** ¿Fuego dónde?

**La Gisela:** En la cabeza.

*Tiempo.*

**La Jennifer:** ¿Y mi pelo?

**La Gisela:** Vai a tener que gritar fuerte. Pa que te saquen más fotos.

**La Jennifer:** Es que parece que no quiero na hacer eso yo.

**La Gisela:** A ver, cabra chica, estamos todas metidas en las mismas. Si tú queríai pertenecer a esta agrupación en defensa de la libertad de tu prima la pastora, tenemos que llegar hasta las últimas consecuencias. Cuántas de nosotros no

han venido a pisotear, a culparla de asesina. Ahora vamos a hacer lo que hay que hacer no má...

**La Gisela:** Yo...

*Entra la Jazmín, viene con una sola pierna. Se acaba de cortar una pierna.*

**La Gisela:** ¿Y a vo, qué te pasó?

**La Jazmín:** Na.

**La Gisela:** ¿Cómo na?

**La Jazmín:** Na, po.

**La Gisela:** ¿Y tu pierna?

**La Jazmín:** Ah, eso. Es que llegó el alcalde.

**La Gisela:** ¿Y...?

**La Jazmín:** Na.

**La Gisela:** ¿Cómo na?

**La Jazmín:** Pa que me pescara, agarré un cuchillo y me corté la pierna yo.

**La Gisela:** Ah.

**La Jazmín:** No me dolió tanto. Taba cagá de hambre sí.

**La Gisela:** ¿Y? ¿Cómo fue?

**La Jazmín:** ¿Cómo fue qué?

**La Gisela:** No sé... ¿Te sacaron fotos? ¿Salió mucha sangre?

**La Jazmín:** Sí, no me acuerdo mucho yo.

**La Gisela:** Pero habla, tú sabí que tenemos que saber todo lo que hagamos.

**La Jazmín:** Llegué a hacer mi turno afuera del cuartel. Llegué temprano yo. O sea, fui la primera en llegar yo. Ese día era el día que nos tocaba hacer la olla común ajuera del retén. Yo... yo... llevaba la olla al hombro yo. Me vine del cerro blanco yo. Al hombro me la traje. Me hice rechuñete el brazo yo. Acá me dejé un moretón yo. Me quedó la caracha. La caracha después se me salió a mí. Llegué al cuartel, al cuartel llegué. Y no había nadie de las otras compañeras. Entonces puse la olla en el suelo yo. Ahí donde está el jardín de pasto yo. Afuera del monumento de la Laurita Vicuña yo. Esa santita que se vestía de celeste. Yo. Puse tambien el cartel de "Libertad a la pastora, no más violencia", ese que nos hizo la Jennifer. La Jennifer lo hizo. Entonces estaba ahí y me puse a pelar unas cebollas pa hacer la olla común yo. Y de repente llegó un auto plomo. Gris. Plomo se dice. Brillaba el auto. De adentro se bajaron hartos hombres. Yo me puse a gritar como lo hacíamos siempre que llegaba alguien al cuartel. En ese rato todavía no llegaban na los fotógrafos. Entonces estaba sola yo. Me puse a gritar libertad, libertad, libertad. Pero en la lengua de nosotros. Yo. No solté na el cuchillo. Yo seguí gritando. Después llegaron unos hombres donde mí. Me dijeron que no podía estar haciendo comida afuera del cuartel. Yo les dije que la calle es libre. Que una puede hacer lo que quiera. Y que no nos íbamos a ir hasta que soltaran a la prima. Ellos me dijeron que no era na mi prima. Yo les dije

que es mi prima, mi hermana, mi mamá, todos somos todos. Yo... dije... que para eso estábamos ahí, que éramos muchos. Después miré pa atrás y me di cuenta que estaba sola. Parece que las demás se quedaron dormidas, yo... no solté nunca la cuchilla. Y las cebollas se jugaron rodando calle abajo. Después me di cuenta que uno de los hombres era el alcalde. Entonces, me dio toda la cuestión. Toda la rabia que se dice. Me puse a gritar más fuerte. No veí que el alcalde nunca se hace presente. Entonces yo dije no puedo na perderme esta oportunidad. Voy a hablar con él. Entonces pesqué el cartel y me acerqué un poco. No sé por qué no solté na el cuchillo yo. No pude caminar ni dos pasos y llegaron unos pacos. Entonces yo me puse a gritar más fuerte. Ahí fue cuando llegaron algunos fotógrafos. Yo pensé: "tengo que hacer alguna cuestión, algún show. Algo pa dejar la cagá". Entonces me puse a correr pa que me vieran que no me iba a quedar tranquila. Ahí fue cuando me mandé un salto y me tiré encima. Le dije yo, que mi prima merece la libertá. El hombre se asustó, puso cara de cabra chico con hambre. Vinieron los otros hombres, eran pacos parece. Me tiraron al suelo a mí. Yo me volví a tirar encima de los hombres. Y dale que me volvían a tirar al suelo. Y me volví a subir encima de los hombres y dale que me tiraban al suelo, como saco de papas. Después, uno de los hombres dio vuelta la olla. Con la sopa. Ahí me dio toda la indiá que se dice. Unos cabros me decían que me calmara, que no era pa tanto. Yo dije que cómo no iba a ser pa tanto. Me acordé de las tierras, de los pozos de agua contaminá, de la plata que nos deben por las artesanías, de mi prima que debía estar encerrá, y me volví como loca yo. Y ahí fue.

**La Jennifer:** ¿Ahí fue qué?

**La Jazmín:** Ahí jue que me corté la pierna yo.

*Tiempo.*

**La Jennifer:** Ah.

**La Jazmín:** Agarré la cuchilla con la que estaba pelando cebolla y me corté la pierna. Se la tiré al alcalde yo.

**La Jennifer y la Gisela:** Ah.

*Silencio.*

**La Jazmín:** Lo dejé bien lleno de sangre yo.

*Silencio.*

**La Jazmín:** Ahí, me quedé tranquila después yo.

*Silencio.*

**La Jazmín:** Me escucharon un rato a mí. Mientras me llevaban a la posta hablé un rato. Me hicieron una entrevista. Les hablé de la prima. Yo.

*Silencio.*

**La Gisela:** ¿Tenís hambre todavía?

**La Jazmín:** Sí... perdón por mancharle la cerámica, sita Gisela. Es que no me para de sangrarme la cuestión a mí.

*Tiempo.*

**La Jazmín:** Toy contenta. Toy contenta yo.

**La Gisela:** Anda pa dentro y tráeme el canasto familiar.

**La Jennifer:** ¿Y pa qué?

**La Gisela:** Anda no má.

*Las mujeres se miran, no dicen nada. La Jazmín dejó una posa de sangre en su silla. La Jazmín sonríe. Entra la Jennifer, trae pan de pascua. La mujer come.*

**La Jazmín:** Hoy día no voy a poder bailar na en el carnaval de tinkus yo. Mañana sí. Con muleta sí. Yo...

*Las mujeres se quedan en silencio. La Jennifer prende un fósforo.*

## **:: IV. LAS PASTORAS NO HABLAN**

*Cárcel de Arica. La pastora teje algo, parece que es un chaleco de niña. La carabinera le habla a una cámara.*

**La carabinera:** Lo que ustedes están viendo en estos momentos, es el comportamiento "in situ" de la Pastora. La mujer lleva casi tres años sin dar declaración alguna, se encuentra en una celda de tres por cuatro metros, con vista al patio interior de la cárcel de Arica. Como sabemos la procedencia indígena de la mujer, hemos decidido pintar bellos paisajes del desierto en su celda. Eso es una de las últimas políticas que ha implementado nuestra Primera Dama, en el programa: cada cárcel, una casa. Hoy es el día en que el abogado defensor trata de escuchar alguna nueva declaración, viene todos los martes después de las dos de la tarde; se prepara, lo sé. Usa algunas palabras indígenas, no muy bien como yo, pero lo hace...

*La Pastora mira por la ventana.*

**La carabinera:** Como lo hacemos habitualmente con cada conscripta acusada de asesina, doblegamos las normas de seguridad, ocupando estas nuevas esposas diseñadas en el ministerio de defensa y que se han implementado a partir de la nueva reforma procesal penal. Para hacer más gustoso el uso de estas, a mí se me ha ocurrido forrarlas en bellas lanas de alpaca "baby alpaca", para que "La", "Nuestra" Pastora se sienta más a gusto.

*La carabinera le pone las esposas, la pastora se sienta en una silla.*

**La carabinera:** ¿Te gustan las esposas? ¿No cierto que son como pulseras artesanales? Nunca hippies, siempre indias...

*La mujer no contesta.*

**La carabinera:** El abogado entrará por esa puerta en dos minutos más. Como siempre, desde hace más de tres años, le hará las mismas preguntas a la mujer, ella no contestará y se retirará sintiéndose el abogado más inoperante de Chile. Por mientras, en este rato me gusta mirar a la mujer de cerca, tan de cerca, tan de cerca, como para que sienta que la entiendo y que sé cuál es su sufrimiento.

*La carabinera la mira, la observa, la pastora no baja la mirada.*

**La carabinera:** Te entiendo, sé cuál es tu sufrimiento.

*Entra el abogado.*

**El abogado:** Hola.

**La carabinera:** Hola.

**El abogado:** Le decía a... no importa.

**La carabinera:** Yo le puedo traducir lo que ella quiera decir.

**El abogado:** Gracias. Pero preferiría que no.

**La carabinera:** Está bien.

**El abogado:** Se puede retirar.

**La carabinera:** No, usted sabe que no lo podemos dejar solo con ella. Está acusada de asesina, si mató a su hijo lo puede hacer con usted también. Sin ofender, señora pastora.

**El abogado:** ¿Me escucha?

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** ¿Cómo ha estado estos días?

**La pastora:** Bien.

**La carabinera:** Dijo bien.

**El abogado:** Sí, ya entendí.

**La carabinera:** Eso escríbalo en el informe, que la hemos tratado bien.

**El abogado:** ¿Necesita alguna cosa?

**La pastora:** No.

**La carabinera:** Ve, le dije.

**El abogado:** Se puede callar, por favor.

**La carabinera:** Sí.

**El abogado:** Hoy día cumple tres años acá.

**La pastora:** Sí sé.

**El abogado:** El proceso ha sido muy lento.

**La pastora:** Sí sé.

**El abogado:** Yo he hecho todo lo que he podido hacer, pero no puedo apurar la sentencia, porque su declaración es vaga.

**La pastora:** Sí sé.

**El abogado:** En tribunales piensan que nos tiene para la chacota.

**La carabinera:** Chacota: bulla, burla, chiste, webeo...

**El abogado:** Cállese, le dije.

**La carabinera:** Perdón.

**La pastora:** Sí sé que piensan eso.

**El abogado:** Y si lo sabe, ¿por qué no nos ayuda?

*Silencio, no se mueve.*

**La carabinera:** Quizás se quedó dormida, a veces le doy una palmadita en la cabeza para que despierte, no ve que se quedan dormidos con los ojos abiertos, como las llamas.

*Lo hace y el hombre la detiene.*

**El abogado:** No, cómo se le ocurre.

**La carabinera:** Bueno.

**El abogado:** Usted sabe que lleva más de tres años acá, estamos todos dispuestos a ayudarla, pero si usted no es clara con su declaración no la vamos a poder sacar de la cárcel nunca.

*La pastora reacciona.*

**La pastora:** Yo ya dije todo.

**El abogado:** Sí, pero eso no nos sirve. Las versiones de cómo se perdió su hijo son contradictorias, señora.

**La pastora:** Eso fue lo que pasó.

**El abogado:** Primero nos dijo que usted abandonó al niño porque fue a buscar unas llamas que se les habían perdido.

**La pastora:** Sí, así fue.

**El abogado:** Y que volvió y el niño no estaba.

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** Después, otro día una vecina dijo que encontró huellas de un auto y que pensaba que el padrastro se lo había llevado.

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** Pero el padrastro dijo que su hijo se cayó en un barranco cuando estaba jugando a la pelota en el cerro.

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** Después, una hermana de usted dijo que le contó que el niño se ahogó tomando la mamadera y que cuando llegó ya estaba muerto.

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** Y que lo raptaron unos traficantes. Para venderle los órganos por droga.

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** Su hija dijo que le contó que vino un ave de rapiña, se lo llevó de los hombros y que desde el cielo se despidió de usted.

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** Que el menor se transformó en una llama, salió corriendo por el desierto, vino un puma, le mordió el cuello, se desangró y de su sangre brotó una flor en su recuerdo.

*Silencio.*

**El abogado:** Señora, ¿usted se da cuenta que estamos hablando de su hijo, de un niño de tres años?

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** ¿Que está desaparecido, que puede que de verdad esté muerto?

**La pastora:** Sí.

**El abogado:** ¿Y no siente nada?

*Silencio.*

**La carabinera:** Le preguntan si tiene pena, dolor, ¿le duele adentro?...adentro de la carne...

*La mujer le golpea un pecho a la pastora, ella no reacciona. Tiempo. La pastora se pone de pie y mira por la ventana. Sigue tejiendo su chaleco.*

## :: V. LAS AYMARAS ARMADAS

*Casa de la Gisela en medio del desierto. La Jazmín y la Gisela observan una carta que tienen en la mesa.*

**La Jazmín:** Esa fue la que enviamos el mes pasado.

**La Gisela:** Sí, no quiere saber na de nosotras.

**La Jazmín:** Yo la jui a ver yo, no me recibió na.

**La Gisela:** Le deben estarle lavándole la cabeza adentro.

**La Jazmín:** Viene la Jennifer, aguárdala, aguárdala.

*Las mujeres esconden la carta entre los faldones, actúan el cotidiano.*

**La Gisela:** Si queremos que nos pesquen, tenemos que hacer cosas en serio.

**La Jennifer:** (entrando) Yo ya dije que estoy dispuesta a quemarme el pelo.

**La Gisela:** Eso sirve, pero pa empezar.

**La Jennifer:** Si quiere también me puedo quemar la cara. Pero eso me va a dolere má.

**La Gisela:** Yo creo que tenemos que hacer cosas en conjunto, no nos sirve na de a poco.

**La Jazmín:** Yo propongo comprar armas.

**La Gisela:** No tenemos plata pa eso.

**La Jennifer:** Podríamos hacer una rifa, una lota.

**La Jazmín:** No, una rifa no, eso nos va a dar muy poca plata.

**La Jennifer:** Yo sabía que no había que vender los canastos familiares, podríamos estar vendiéndolos ahora.

**La Jazmín:** ¿Y si robamos un cajero?

**La Jennifer:** Sí, eso sí... Sita Gisela, ¿podemos robar un cajero?

**La Gisela:** No.

**La Jennifer:** Sita Jazmín, dijo que no la sita Gisela.

**La Jazmín:** Voy a robarme una camioneta pa tirar el cajero.

**La Jennifer:** ¿Quiere que le ayude?

**La Jazmín:** Tú avisái si veí a los pacos.

**La Gisela:** ¿Cómo se les ocurre decir tanta imbecilidad? No, nos vamos a robar ninguna custión, ¿qué quieren?, ¿que las lleven detenidas?, ¿que tengamos que sacar a otra más de la cana? No po. Tenemos que organizarnos, ser más inteligentes.

**La Jazmín:** Yo creo que no nos sirve na esa custión de la inteligencia.

**La Gisela:** Vo no hablé, porque si seguí con ese arretrato salvaje, vai a terminar como un pedazo de cabeza que habla sola.

**La Jazmín:** Pero es que tengo rabia yo.

**La Gisela:** Lo primero es organizarlos. Volverlos un frente social organizado.

**La Jennifer:** Qué lindo suena eso, "orgalizado".

**La Jazmín:** Yo prefiero revolucionario.

**La Jennifer:** Qué cuática esa palabra, esa me gustó má, "Levolucionarrio"

**La Jazmín:** Tenemos que ser como los Tupac Amaru.

**La Jennifer:** ¿Quiénes son los tupacpularú?

**La Jazmín:** Unos indígenas que quemaron autos y edificios, yo.

**La Gisela:** Yo creo que es mucho eso.

**La Jazmín:** Yo no creo que ser como los Tupac Amaru sea mucho. Yo.

**La Gisela:** Basta de decir ese nombre, quizás qué va a aprender la Jennifer.

**La Jazmín:** Tupac Amaru, Tupac Amaru, Tupac Amaru...

**La Gisela:** Cállate Jazmín, una custión es decirle a la Jennifer que se queme el pelo y otra muy distinta es quemar gente.

**La Jennifer:** No, si a mí ya no me importa na quemarme el pelo...

**La Jazmín:** Tenemos que ser las nuevas SENDERO LUMINOSO.

**La Jennifer:** Ese sí me gustó, es como una custión de esperanza, un camino de luz...

**La Jazmín:** Armar coches bomba, llegar hasta la capital, hasta la Moneda, para que el mismo presidente saque a la pastora. No, mejor quemar al presidente, no, quemarle el pelo a la primera dama mejor, o mejor robarle alguna guagua a la hija del presidente y quemarla afuera de la moneda, eso sí, eso sí que sí...

**La Jennifer:** Qué potente eso.

**La Gisela:** Yo pienso en que tenemos que ser un frente social.

**La Jazmín:** No, militar, digo yo.

**La Gisela:** Social, del pueblo...

**La Jazmín:** Como la FAR, digo yo.

**La Gisela:** Necesitamos juntar gente, no actuar por nuestra parte.

**La Jazmín:** Yo creo que tenemos que comprar armas. Podríamos vender las artesanías por metralletas.

**La Gisela:** A ver, Jazmín, si seguí con tus ideas arrebataés, te vamos a tener que echar de nuestra organización.

**La Jazmín:** Vieja vendía, eso lo hacís solo porque los de la municipalidad te compraron un puesto de artesanía pa que le vendái tus cacharros viejos a los turistas gringos.

**La Gisela:** Te vamos a echar, Jazmín.

**La Jazmín:** Tú no soy la jefa. Te voy a cortar la trenza vieja re culiá

**La Gisela:** Vo soy la culiá, te culió un león del cerro, por eso lo hedionda a pichí.

**La Jazmín:** Si estoy edionda a pichí es porque me meé cuando me estaba cortando la pierna. No como vo, vieja maricona, que no hací na.

**La Gisela:** India.

**La Jazmín:** Negra curiche.

**La Gisela:** Mongola, retrasá de la cabeza.

**La Jazmín:** Chola vendía, chola gringa.

*Se comienzan a golpear, ahora son unas cholas coléricas.*

**La Jennifer:** ¡Paren! Por la chuscha... si estamos aquí es por la prima la pastora y si siguen peleando la prima se va a pudrirse dentro de la cárcel... no puede ser que estemos así de separás, cuando lo más importante es que estemos unidas.

¿Acaso quieren que los pacos nos sigan metiendo el dedo en la boca? No po... así que se van a dejar de pelear, las viejas indias, y si no paran me voy a quemar el pelo acá mismo y ningún fotógrafo me va a sacar ninguna foto.

*Dejan de pelear.*

**La Jennifer:** Así me gusta. Ahora yo voy a ser la presidenta del frente.

*Silencio.*

**La Jennifer:** Ahora yo voy a organizar esta cuestión.

**La Gisela y la Jazmín:** Tenís razón.

**La Jennifer:** Ahora quiero que me digan presidenta Jennifer...

**La Gisela y la Jazmín:** Bueno... presidenta Jennifer.

**La Jennifer:** Así me gusta.

*Silencio.*

**La Gisela y la Jazmín:** Y... ¿Qué vamos a hacer?

**La Jennifer:** Ehhhh, no sé na yo, no se na yo...

## :: VI. EL CHALECO

*Cárcel de Arica. La carabinera disfrazada de Pastora evangélica, la Pastora Aymara solo teje.*

**La pastora evangélica:** ¡Oiga, usted! Disculpe que la moleste. Oiga, yo la veo todos los días en el comedor y me había dado cuenta que no... habla... ¡Oiga!, usted se llama igual que yo... (se ríe) O sea, yo también soy pastora... pero de otro tipo... Pastoreo a las personas, a las almas de la gente. Usted pastorea llamas y yo personas, no se cuál de los dos animales son más porfiados si. (se ríe)... Ahí nos parecemos. La diferencia que a mí me gusta hablar, no ve que las enseñanzas del padre se transmiten en las palabras de uno. ¿Usted lee la biblia?... no po no creo... Si quiere yo puedo venir todos los días en la mañana y se la puedo leer. Voy a asumir que si no me contesta es un sí.... Le voy a hacer un regalo. A veces me gusta sacar al azar un párrafo de la biblia y se lo regalo a la gente. (Saca la biblia y para en un versículo.) Este es un mensaje de dios, que se lo manda directamente, no ve que la biblia es como un celular, como el celular de dios, le tocó el apocalipsis: (lee) Me paré sobre la arena del mar, y vi subir del mar una bestia que tenía siete cabezas y diez cuernos; y en sus cuernos diez diademas; y sobre sus

cabezas, un nombre blasfemo. Si alguno tiene oído, oiga. Si alguno lleva en cautividad, va en cautividad; si alguno mata a espada, a espada debe ser muerto. En el nombre del padre, del hijo, bendito sea. (La pastora mira a la evangélica.) La cuestión enredá que le tocó, así de misteriosas son las palabras de dios. Pero siempre nos dicen algo, de eso estoy segura. (La sigue mirando.) ¿Quiere que le diga qué significa...? significa que... que... la que mata a una persona, se muere con... con... ¿qué cuestión será la de las siete cabezas? Pucha, la cuestión enredá que le tocó... quizás quiere decir que tiene la embarrá en la cabeza. ¿Quiere que le busque otro mensaje mejor? (La Pastora Aymara deja de tejer.) ¿Quiere decir algo señora? (Le muestra el chaleco.) Soy flaca, pero no pa tanto, no me va a quedar bueno. Ni aunque me ponga a dieta. (La pastora Aymara se ríe.) ¿Es para su hijo? (La pastora asiente con la cabeza.) ¿Cuántos hijos tiene? (La mujer hace con los dedos dos, luego se arrepiente y hace uno.) Uno haría todos por los hijos, ¿no cierto? (La Pastora Aymara le pasa el chaleco a la mujer.) ¿Quiere que se lo lleve a su hijo?

**La pastora:** Niña.

*La pastora se para y va a mirar por la ventana.*

**La pastora evangélica:** Yo se la llevo, no se preocupe. De pastora a pastora. De pastora a pastora. De pastora a pastora.

*La carabinera disfrazada de pastora evangélica se va.*

## **:: VII. EL INTERROGATORIO**

*Juicio en Arica. La carabinera reconstruye el día en que dieron en adopción a la hija de la pastora. La niña tiene ocho años.*

**La carabinera:** Antes de empezar, tengo que decir que yo estoy preparada para esto... señor abogado... He hecho un curso. Hice un curso para tratar con niños de etnias. De etnias distintas... diferentes... Tomé un electivo en la escuela de suboficiales. Para las culturas indígenas, sí, dije indígenas, no dije atacameñas, ni incas.... Se puede decir indios.... Pero no indio, como indio... puede ser discriminador... indio o cholo. No. Ni precolombinos. Porque ellos no son precolombinos... no. Eso no nos lo enseñaron... es pensar como si fueran dinosaurios... y los dinosaurios se extinguieron. Ellos viven... en un presente. No es como hablar con restos. Con una tumba de un dinosaurio. Por eso no digo

indio. Y prefiero decir indígena. A veces pienso que son pequeñas artesanías que se pueden romper, que hay que cuidar, señor abogado. Por eso los cuido. Para que no se rompan. Para que no se quiebren en las manos de soldados, de turistas, de extranjeros que compran en las ferias artesanales...

**La niña:** La mujer llegó a nuestra casa un poco antes que se escondiera el sol.

**La carabinera:** Llegamos a la casa de la pastora alrededor de las veinte horas con treinta minutos.

**La niña:** Yo estaba jugando.

**La carabinera:** La menor jugaba Nintendo, señor abogado.

**El niño:** Me gustan los juegos. El Street fighter, el Mortal kombat...

**La carabinera:** Yo le pregunté...

**La niña:** ¿Está sola? No le respondí.

**La carabinera:** No me respondió, pero era obvio que estaba sola.

**La niña:** Me dijo que era una carabinera. Que me venía a hacer unas preguntas.

**La carabinera:** Es habitual que los niños indígenas no hablen con cualquiera, por eso tuve que hacer uso de mis estrategias aprendidas. ¿Querís un miti-miti?...

**La niña:** No.

**La carabinera:** Me dijo que no.

**La niña:** Después me preguntó que dónde estaba mi mamá.

**La carabinera:** Le pregunté que dónde estaba la pastora, si bien sabía que la mujer estaba detenida en Arica, esa era otra de las estrategias.

**La niña:** Le dije que no estaba, que no la veía hace como tres años.

**La carabinera:** Le dije que yo la veía hartó, que ella me había mandado a su casa.

**La niña:** Después me contó que la pastora vivía en Arica, que ellas eran amigas y que estaba haciendo de todo para que saliera libre.

**La carabinera:** Como había conseguido mi objetivo de hablar con la menor, la niña tuvo confianza y me preguntó:

**La niña:** ¿Qué quiere?

**La carabinera:** Yo le respondí en forma cariñosa, pero muy clara, muy certera...

**La niña:** Hacerte preguntas... saber más de la pastora, de tu mamá.

**La carabinera:** Ahí la niña se quedó callada. Se fue pa dentro que se dice, señor abogado. Eso anótelo, puede ser una prueba.

**La niña:** Después la señora se puso como tonta.

**La carabinera:** ¿Quiere que le hable en su idioma, en su lengua?

**La niña:** ¿Pa qué?

**La carabinera:** Para que nos entendamos.

**La niña:** Usté es weona.

**La carabinera:** Ahí me insultó la menor a mí. Entonces se me ocurrió otra estrategia: si querís ver a tu mamá, vai a tener que responder estas preguntas.

**La niña:** Como quiera.

**La carabinera:** ¿Querís ver a tu mamá?

**La niña:** Sí.

**La carabinera:** ¿Conoces Arica?

**La niña:** No.

**La carabinera:** ¿Querís ir?

**La niña:** Yo dije que sí.

**La carabinera:** Entonces responde. Ahí le pregunté cómo era la pastora con ella. ¿Cómo es la pastora contigo?

**La niña:** Como una mamá.

*La carabinera no entiende la respuesta.*

**La carabinera:** Yo no entendí. Y le volví a preguntar, pero en su lengua.  
¿Cómo es la pastora contigo?

**La niña:** Como mamá.

**La carabinera:** Me respondió lo mismo, era obvio que la menor estaba traumatizada.

**La niña:** Me preguntó veinticinco veces lo mismo, haciendo unas voces weonas, yo le respondí veinticinco veces lo mismo. Después me cansé.

**La carabinera:** Después se me ocurrió preguntarle si sabía dónde estaba su hermano.

**La niña:** Está muerto, se lo comió un cóndor

*Tiempo.*

**La carabinera:** ¿Y no te da pena?

**La niña:** No.

**La carabinera:** Es tu hermano.

**La niña:** Ya no.

**La carabinera:** ¿Cómo no?

**La niña:** Está muerto. Se lo llevó un cóndor.

**La carabinera:** Entonces pensé, es obvio que esta niña está disociada emocionalmente, eso es una prueba clara de que la menor sufría violencia y maltrato por parte de la progenitora, señor abogado.

**La niña:** Me preguntó que si sabía que fue la pastora quien dejó solo a mi hermano en el cerro.

**La carabinera:** Me dijo que no lo dejó solo, que todos lo cuidábamos.

**La niña:** Las llamas, el cerro...

**La carabinera:** Yo había leído mucho sobre este pueblo, pero esto no tiene que ver con los indígenas. Este es un problema claro de violencia y maltrato hacia la infancia. Uno tiene que hacer su trabajo y más allá de cuánto quiera defender a un imputado, uno no puede perder su objetividad. (A la niña.) De seguro que la pastora te invento este cuento...

**La niña:** No es un cuento, es la verdad.

**La carabinera:** Pobrecita, una víctima del abuso de la mujer.

**La niña:** La pastora me dijo que mi hermano se había quedado dormido en una loma, mientras iba a buscar unas llamas.

**La carabinera:** Ve, señor abogado, el proceder fue el correcto.

**La niña:** Cuando volví, mi hermano ya no estaba. Vino el cóndor de una de la montaña...

**La carabinera:** ¿Y qué?

*Silencio.*

**La niña:** No.

**La carabinera:** Dile al señor abogado qué pasó con tu hermano.

**La niña:** No.

**La carabinera:** Cuéntale lo que me dijiste que te dijo tu mamá.

**La niña:** No.

**La carabinera:** La mujer le relata a la menor que su hermano sale volando en la garras del cóndor, que él se despide de ella desde la altura y que le dice que va a ser feliz.

**La niña:** No.

**La carabinera:** Que de ahora en adelante los va a cuidar desde las alturas. Que ahora es un ave y que va a estar siempre con ellos.

**La niña:** No. No quiero hablar más yo.

**La carabinera:** Ahí fue cuando yo dije: esto no está bien. Esta niña es un ejemplo de la mentira y la confabulación de la mujer. Entonces tuve que inmiscuirme en el caso y hacer más preguntas.

**La niña:** Le dije que no voy a hablar más yo.

**La carabinera:** Te pregunté con quién vives, quién te cuida.

**La niña:** No.

**La carabinera:** No me contestó, pero era evidente que la niña vivía sola. (A la niña.) ¿Vas al colegio? ¿Quién te da la comida?

*La niña juega Nintendo.*

**La carabinera:** La niña no respondió más, se negó a hablar. Era evidente que la menor de siete años vivía en un profundo abandono, no tenía educación, ni tampoco un tutor responsable. Su hermano había muerto en el desierto en extrañas circunstancias, el trauma de la menor la ha puesto violenta, inquieta, solitaria.

**La niña:** Mentira.

**La carabinera:** ¿Ve, señor abogado? Reticencia, reticencia infantil. Ese es un síntoma, ¿no cierto? Se me ocurrió consultar a las demás vecinas para ver la condición en que vivía el menor.

*Hacen entrar a la Jazmín.*

**La Jazmín:** ¿Quién es usted?

**La carabinera:** La carabinera.

**La Jazmín:** Es que no sabemos hablar su lengua.

**La carabinera:** No, sí yo sé.

**La Jazmín:** ¿Qué sabe usted?

**La carabinera:** Sé hablar.

**La Jazmín:** No, sí claro que sabe hablar. No soy mongola yo.

**La carabinera:** ¿Usted cuida a la niña?

**La Jazmín:** ¿Cuál niña?

**La carabinera:** A la hija de la pastora.

**La Jazmín:** ¿Que está enferma?

**La carabinera:** No.

**La Jazmín:** ¿Tonces?

**La carabinera:** Que si lo cuida, si le da la comida.

**La Jazmín:** Aquí nadie cuida a nadie, aquí la gente se cuida cuando está enferma, cuando se le rompe una pierna, cuando le da un empacho pa la guata, cuando tiene un mal de ojo, cuando se le mete algún bicho en los ojos...

**La carabinera:** Finalmente. La mujer me confirmó el nivel de abandono de la menor.

**La Jazmín:** Cuando la orina te sale con sangre, cuando la arena se te mete en los oídos, cuando en la caca te sale un mosco verde o un gusano rojo.

**La carabinera:** Entonces me devolví a la casa de la menor.

**La Jazmín:** Cómo vamos andarnos cuidándonos, nosotros no nos cuidamos, estamos no má, nos vamos a ver, nos llevamos comida, nos comemos nuestra comida, lo nuestro. Yo...

**La niña:** Luego de un rato, volvió la carabinera, yo quería que se fuera, que me dejara jugar tranquila. Pero no se fue y me hizo otras preguntas, pero yo quería jugar Nintendo, así que le contesté cualquier custiún.

**La carabinera:** ¿Te gusta tu casa?

**La niña:** No.

**La carabinera:** ¿Querís seguir viviendo acá?

**La niña:** No.

**La carabinera:** ¿Querís a tu mamá?

**La niña:** No.

**La carabinera:** ¿Querís seguir viviendo sola?

**La niña:** No.

**La carabinera:** ¿Querís un helado?

**La niña:** No

**La carabinera:** ¿Te gusta el Colo-Colo?

**La niña:** No.

**La carabinera:** Te vai a ir conmigo, no vai a vivir más acá, no vai a vivir más sola... ¿me escuchaste?... ¿me entendiste?...

**La niña:** No, no. (La niña llora.)

**La Jazmín:** De ahí fue cuando se llevaron a la niña del pueblo. Pero nunca más vio a la pastora. Se la llevaron pa otro lado a ella. Decían que estaba tonta de la cabeza, que era con retraso, que alguien la tenía que cuidar, porque se había vuelto violenta como la pastora. No le preguntaron na si quería volver ella. Ya no se acuerda cómo son los cerros. Ni el calor. Ni la cara de la pastora. Ni

la de nosotras. Ni la de la Jennifer, su prima. Ahora vive en otro lado. En los EE.UU. que se dice. Donde no hay cerros, ni sol. Así que no quiero contestar más cosas yo. No. Yo. No. Yo. No.

## :: VIII. LA PASTORA

*La cárcel también puede ser un desierto.*

**La pastora:** Yo nunca me había preguntado si un Dios existe, o una virgen. O la vida más allá. O el cielo. O el infierno. Yo nunca me había preguntado na, no era necesario. Uno no lo hace, no lo necesita na. Yo camino no má. Derecho no má. Como las oveja, como las cabra. Las llama. Caminan derecho. Hasta el fondo. Hasta el final. Como si el suelo no se fuera a acabar. Las preguntas quedaban pa los otros. Pa los que tienen tiempo. Pa los que no tienen que caminar. Yo ahora tengo tiempo. No tengo na que caminar. No me gusta na. No me gusta na a mí. Prefiero pensar que tengo que recorrer, que tengo que caminar, kilómetros y kilómetros para llegar. A donde sea, no me importa na. ¿Eso es un cerro? ¿Es un arenal? ¿Una duna? Camino, y por primera vez me comienzo a preguntar: ¿de dónde es que sale el sol?, o, ¿quién creó los caminos? ¿Las nubes son de mar? ¿Las nubes son de la espuma del mar? A veces pa no pensar, me pongo a contar. Cuento del uno al diez. Uno. Dos. Tres. Cuatro. Cinco, después del cinco viene el seis, después del seis, el siete. Son como si fueran pasos que se dan. Pasos en el camino. En la arena, en el desierto. ¿Después del siete? El ocho... eso, el ocho... un paso. Otro paso. Un paso más. El nueve. Un paso más. Y otro más. Me detengo y me pregunto cómo se verá el mar desde este lugar. Se escucha. Se escucha muy lejos. En el desierto nunca había visto el mar. Debe ser un desierto pero de mar, de agua. ¿Después del nueve? ...un paso más... el diez... y otro más... vuelvo a empezar. ¿Después del diez viene otro número? No sé... nunca me lo enseñaron... para no ponerme a pensar vuelvo de nuevo al uno. uno. Dos. El dos, dos... me gusta decirlo, dos... nosotros somos dos. Ahora somos dos en el cuerpo de uno. La señora que me habla de dios, me dice que ahora vives en el cielo. Yo le digo siempre que no, que ahora vives conmigo. No me entiende. No me importa. Me gusta que hable de un Dios, de una virgen que nos salva de este infierno. Me hace pensar que algún día te voy a encontrar en este desierto. Aunque sea mentira, aunque sea un invento. Uno y uno es dos. Vuelvo atrás. Uno y uno es dos. Somos uno, somos dos. Somos dos con el cuerpo de uno. Somos tres con tu hermana. Dos y tres con tu hermana. Los pasos en el desierto se han vuelto números. ¿Cuántos pasos se dan para encontrarte y no soltarte más? A veces me lo pregunto. Pero eso es cuando me olvido que ahora estás adentro, que no nos separamos más, que somos uno, que somos dos. Que somos dos en el cuerpo de uno.

Somos dos contando los pasos para volvernos a encontrar. Que tengo que contar para dejar de pensar. De pensarte. De pensarnos.

## :: IX. EL LLANTO DE LA JENNIFER

*La Jennifer llora desconsoladamente. Se ahoga. Ataque de asma. La Jazmín solo observa.*

**La Jennifer:** No sé por dónde... partir... hablar... me pilló... y eso... que... y... pobrecita... la prima... cuando... se... entere... y... por... más... pero... no... puedo... no... yo... es... que... es... tremendo... po...

**La Gisela:** A ver, cálmate primero.

**La Jennifer:** No... sí... yo... estoy... calmá...

**La Gisela:** A ver, parte de nuevo.

**La Jennifer:** Pasó que yo fui afuera del retén... y... tonces... me... se... y la... pastora...

**La Gisela:** Respira, respira de nuevo.

**La Jennifer:** Tengo... que tomarme... un vasito con agua.

**La Gisela:** Se acabó.

**La Jennifer:** Trago... saliva no... má tonces.

**La Gisela:** Sí. ¿Tai más calmá?

**La Jennifer:** Sí, ahora sí.

**La Gisela:** Habla, po.

**La Jennifer:** Sucede que yo fui al retén a hacer el baile de Tinkus pa manifestarnos por la libertad de la prima. Fui con el traje ese dorado que me hice con la tapa de pilsenes... de Bálticas que se dice.. y me puse a hacer el zapateo de huaynos que aprendimos en la junta de vecinos, con la profesora esa que había estado en el bafochie...

**La Gisela:** ¿Qué pasó po Gisela? Concéntrate, cabra lesa.

**La Jennifer:** Ya pero no me rete... que... me da... la emoción de nuevo.

**La Gisela:** Te voy a agarrarte de las mechas si no hablái.

**La Jennifer:** Le decía que yo me jui al retén porque estaba lista para manifestarnos y de repente... llegó... y después... yo... me... emocioné.

**La Gisela:** Te voy a meter la cabeza en un tiesto con parafina si no hablái bien.

**La Jennifer:** No... sí... yo... es que... pobrecita la niñita...

**La Gisela:** Voy a ir a buscar el tiesto, me cabriaste.

**La Jennifer:** No, sí me calmé. Sucede que yo estaba lista con mi traje, pa ponerme a bailar pa manifestarnos, como lo hacemos todos los días. Y la cuestión es que llegó una furgone.

**La Gisela:** ¿Y qué es eso?

**La Jennifer:** Una furgone po, esa cuestiones que son como autos, pero con más asientos.

**La Gisela:** Y esa cuestión te emocionó.

**La Jennifer:** No po.

**La Gisela:** ¿Tonces?

**La Jennifer:** Lo que estaba adentro.

**La Gisela:** ¿Qué era po?

**La Jennifer:** Era la hija de la pastora.

**La Gisela:** ¿Cómo la hija de la pastora? Ella que no vive en el pueulo.

**La Jennifer:** Se la estaban llevándosela.

**La Gisela:** ¿Y pa dónde?

**La Jazmín:** Pa los EE.UU.

**La Jennifer:** Sí, pa allá, a mí me dijo la Joselyn, la que es la coreógrafa del baile, que los del SENAME se la iban a llevársela porque estaba retrasá de la cabeza.

**La Gisela:** No.

**La Jennifer:** Y las niñas con la cabeza en retraso no pueden na vivir solas.

**La Gisela:** Se aprovecharon estos desgraciados.

**La Jennifer:** Y como la pastora está en la cárcel.

**La Gisela:** Estos del gobierno la están presionando pa que hable.

**La Jennifer:** No la puede na cuidarla po. Pobrecita la prima... pobrecita la niñita

**La Gisela:** Pa que diga que fue ella...

**La Jennifer:** Ahora la pastora se va a volverse como loca cuando se entere que perdió a otro de sus críos.

**La Gisela:** Esto es una estrategia de los pacos. Pa que ella se eche la culpa y se acabe la cuestión legal. Lo único que quieren es que la pastora diga que fue ella la que asesinó al llamito y no jue na así. Esta es otra forma de ponernos un pie encima. A la prima la han torturado pa que se eche la culpa, le han apretado los ojos y le han puesto hasta una correa en el pescuezo. Pero la pastora es india y las indias somos duras como los cerros. Ella no va a echarse al pueblo encima. Ella sabe que tiene que defender sus tierras. Ella sabe que no tiene na que andar dando explicaciones como vivimos losotras, ¿acaso a nosotras nos importa como las viejas del centro cuidan a sus crías? ¿Cuántas guaguas se han muerto encerrá en los autos?, ¿cuántas guaguas se caen de los edificios?, y na que encierran a esa maires en la carcel. A la pastora la encierran porque la ven pobre. Ella no tiene na que decir como se le perdió el cabro chico, no tiene na que decir. Porque no jue na así como dicen ellos, no jue na así.

**La Jennifer:** Entonces si no jue así, ¿como jue?

*Silencio.*

**La Jazmín:** Eso no te importa a vo.

**La Jennifer:** No, si yo decía no má.

**La Jazmín:** Te dije que teníamos que hacer alguna cuestión radical. No nos sirve ponernos a bailar, la huelga de hambre o la olla común.

**La Jennifer:** Si quiere me puedo quemar el pelo hoy día.

**La Gisela:** Con eso podemos partir. La cuestión es que la pastora tiene que salir luego de esa cárcel o si no, quizás qué cuestión va a decir.

**La Jennifer:** Sí, sita Gisela.

**La Gisela:** Desde ahora nos vamos a ir con camas y petacas afuera de la cárcel.

**La Jazmín:** No vamos a volver a nuestros cerros, el pueblo entero va a vivir afuera y si es necesario vamos a morir uno por uno quemados ajuera de los pacos, hasta que suelten a la pastora.

**La Jennifer:** Sí, sita Gisela.

**La Gisela:** Ahora anda a buscar a todas las mujeres de la comunidad, si querí ocupa mi celular pa que no falte ninguna, también busca la bidón y los fosfores.

**La Jennifer:** ¿Puedo llevar el traje dorado puesto?

**La Gisela:** Hace lo que querái.

**La Jennifer:** Sí, sita Gisela.

*La Jennifer sale corriendo.*

**La Gisela:** ¿Qué vamos a hacer?

**La Jazmín:** Espera.

*La Jazmín va a buscar algo.*

**La Gisela:** ¿Pa donde vai? Ya po dí algo. Alguna custión.

**La Jazmín:** Na.

**La Gisela:** No te sirve hacerte la que no te importa. Aquí estamos todos metidos. Esta cuestión tiene que ver con losotras, con el pueblo.

*Entra la Jazmín. Trae un cuchillo. Se comienza a cortar una mano.*

**La Jazmín:** Tenemos que hablar con la pastora. Tenemos que hacer que sepa que todo el pueblo está con ella.

**La Gisela:** Pero si ella sabe.

**La Jazmín:** Tonces hay que recordárselo.

**La Gisela:** Pero si no se le va a olvidar.

**La Jazmín:** La gente encerrada siempre olvida.

**La Gisela:** Pero la pastora no, la pastora es de losotras.

**La Jazmín:** ¿He dicho otra cosa yo?

**La Gisela:** No, pero algo estái pensando, algo estái insinuando.

**La Jazmín:** No he dicho nada yo.

**La Gisela:** Tonces, ¿qué?

**La Jazmín:** Hay que irnos de acá, hay que hablar con ella.

**La Gisela:** Sí.

*La mujer se cortó la mano, la otra la observa.*

**La Jazmín:** Pa que sepan que esta cuestión va en serio, que no hay vuelta atrás.

*Las mujeres se van del cerro a la ciudad, se juntan con doscientas mujeres más. Ahora es un tropel que se mueven a la cárcel de Arica.*

## **:: X. LA CARCEL, EL AHOGO DE LA PASTORA**

**La carabinera:** Tiene visita, son las mismas mujeres que vienen siempre.

**La pastora:** No quiero ver a nadie.

**La carabinera:** Ahora duermen afuera, tienen a los periodistas y a los medios pendientes. Armaron carpas, dicen que no se van a ir hasta que la suelten de la cárcel. Parece que quieren hablar con usted.

**La pastora:** ¿No ha visto a la señora religiosa?

**La carabinera:** No, ella no ha venido por acá hace semanas. Si quieres puedes hablar conmigo.

**La pastora:** No importa... no importa...

**La carabinera:** No entiendo por qué no quieres verlas...

**La pastora:** ¿A quién?

**La carabinera:** A las mujeres aymaras... ellas lo han hecho todo para sacarla de aquí.

**La pastora:** No quiero no má, no quiero yo.

**La carabinera:** Me envían siempre cartas para que leas, como sé que no te interesa siempre las destruyo.

**La pastora:** No me importa na a mí. No me importa.

*Entra el abogado.*

**La carabinera:** ¿Y usted, cómo entró acá? Hoy día no le toca na...

**El abogado:** Tengo que hablar con usted.

**La carabinera:** Oiga, usted no puede venir y entrar. Eso puede ser perturbador para la acusada. Yo hice un curso, no ve que son como animales. Le puede dar un ataque al corazón, oiga, son delicados, como niños, como bebés llamas...

**El abogado:** Le venía a informar, señora, que el gobierno, a través de una asistente social del SENAME, ha hecho una visita a su casa, decidiendo que no estaba apta para hacerse cargo de su hija, dándola en adopción y enviándola a los Estados Unidos.

**La carabinera:** ¿Cómo viene a decirle eso? Le dije que se fuera, ¿quiere que se muera la pajarita? Voy a hablar con mi superior....

**La pastora:** Espere... ¿la niña?...

**El abogado:** Sí, el Estado decidió que como está acusada de asesina, no podía hacerse cargo de su hija.

**La pastora:** ¿La niña?... se fue....

**El abogado:** Sí.

**La pastora:** Para siempre.

**La carabinera:** (La carabinera comienza a golpear al hombre.) Le dije que no le hiciera eso a la pajarita, a la llamita, se me va a morir, no se tenía que enterarse así, así no... yo le iba a contar, pero después, no de esta forma...

**La pastora:** Ahora toi sola yo...

**El abogado:** Necesitamos que nos diga qué pasó, para que se acabé todo esto, señora... (La pastora se para y busca su madeja de lana.) Señora... diga algo... diga algo, por la mierda...

**La carabinera:** Voy a ir a hablar con un superior, no puede venir a hacer lo que quiera, voy a hacer que lo destituyan de su cargo. Lo voy a acusar de tortura, de maltrato a la mujer indígena. (Sale.)

**El abogado:** Para nosotros, como defensoría, es importante que usted nos diga cómo fueron las cosas. Aquí hay derechos humanos que se ha pasado a llevar, señora. Es importante que esto no se vuelva a repetir, que no se nos discrimine por ser indígenas. Yo, por ejemplo, no soy indígena, pero soy chileno, entonces.

**La pastora:** Me deja sola...

**El abogado:** Señora...

**La pastora:** No, ahora no.

*El hombre sale. La mujer toma la madeja de lana con la que estaba tejiendo el chaleco de la niña, se la echa a la boca y se ahoga.*

## :: XI. AFUERA EN LA CALLE

*Las mujeres protestan, hacen bailes, ollas comunes, colchones, discursos, pintan carteles, volantes con la cara de la pastora, poleras con la cara de su hijo, también de su hija. En medio del carnaval entra la carabinera, con la mitad de su disfraz de evangélica, llora.*

**La carabinera:** Tengo que decirles algo de la pastora. Se trató de suicidar. Por su niñita. Pero está viva. No le pasó nada. Justo la encontré y la llevamos a la posta del cuartel. Ahora no quiere ver a nadie, ni siquiera a mí. Ya no me habla. Se volvió muda. Ya ni siquiera come... no toma agua. Lo único que dice es que quiere morirse, que está sola, que está sola... los medios no dejan tranquilo a los jueces, la noticia de que la pastora se está muriendo llegó a organismos internacionales. Nadie cumple seis años encerrá en proceso. Intervino hasta el arzobispo, el presidente de Bolivia, la Margaret Thatcher... en la Defensoría necesitan un veredicto, una sentencia, y como la pastora no dice nada, no la pueden culpar. No es inocente, ni culpable. Hoy día se la llevan al cerro. El gobierno está buscando que hable y cuente lo que pasó. La van a obligar a vivirlo de nuevo. Yo lo único que quiero es acompañarla, ayudarle a que diga cualquier cosa, para que se acabe su sufrimiento. Ah, y llevarle unas flores pa que sepa que la quiero, que su pueblo la recuerda, que todos la recordamos...

*La Jazmín se comienza a sacar la ropa, suenan unos tambores, las mujeres se ponen sus trajes de fiesta, sus pieles, sus ponchos, sus pompones, la Jazmín saca un cuchillo y se corta la mano que le queda, luego, el pie que le queda. Ahora parece un animal, una llama.*

## **:: XII. LA RECONSTRUCCIÓN EN EL CERRO**

*Desierto en el altiplano chileno, es el escampado donde se perdió el Niño seis años atrás. Primero entra el abogado y luego la carabinera con la Pastora, se sientan en unas rocas.*

**El abogado:** (a la pastora) ¿Por dónde comenzamos, señora?

*Silencio.*

**El abogado:** ¿Se da cuenta dónde estamos?

*La pastora no habla.*

**La carabinera:** No la presione. Hay que tratarla con cariño. Para ella ya es raro estar al aire libre.

**El abogado:** Sáquele las esposas. No son necesarias.

**La carabinera:** No puedo hacer eso, tendría que llamar al ministerio, no estoy autorizada para hacerlo.

**El abogado:** ¿Cómo quiere que la mujer haga lo mismo que hizo si tiene eso en las manos?

**La carabinera:** Es verdad, pero no le diga a nadie, por favor.

*La carabinera le saca las esposas. La pastora se para y camina un poco.*

**El abogado:** Le dije que servía.

**La carabinera:** Sí, pero me pone insegura esto. Voy a sacar mi arma.

**El abogado:** ¿Qué está haciendo?

**La carabinera:** No sé, por si se escapa.

**El abogado:** Cómo se va a escapar. Apenas camina.

**La carabinera:** Es cierto, pero una no se puede confiar.

**La pastora:** El niño...

**La carabinera:** Dijo algo.

**El abogado:** Prenda la cámara, mejor será...

*La carabinera prende la cámara. Apunta a la mujer con una pistola y a la vez graba.*

**El abogado:** Señora, la hemos traído a la Estancia Caicones. ¿Se acuerda de este lugar?... según la declaración que hizo, en este lugar estaba cuando se extravió su hijo. (A la carabinera) Ponle la manta. (La carabinera la viste con un chal.)

**La carabinera:** Según la declaración que nos hizo la pastora, la mujer llevaba puesto un chal como este y en sus manos dos bolsas: una plástica con charqui de llama y una botella de agua con jugo de sobre. Y otra bolsa, de género amarillo a cuadros con un monito de un pato, un yogurt, galletas de formas de animales y una mandarina.

**El abogado:** La Pastora dice: “salimos a las ocho de la madrugada, salimos con la ‘tropa’ de 150 animales hacia el rincón del cerro Titire. La caminata duró dos horas. Cargaba al niño en la espalda, sujetado con el aguayo. A ratos lo dejaba correr. En el lugar prendió un fuego para espantar al zorro”. Sacó su tejido, sintonizó la radio y se sentó con el niño a vigilar los animales.

**La pastora:** A las llamas.

**El abogado:** La pastora recuerda a su hijo.

**La carabinera:** Espere.

*Detrás de una loma se ve a la Jennifer. Viene vestida del hijo de la pastora.*

**La carabinera:** Ellas son compañeras de la pastora, la conocen, no se preocupe.

**La Jennifer:** Hola, prima.

**La carabinera:** No le diga prima.

**La Jennifer:** ¿Y cómo le digo?

**La carabinera:** Dígale mamá. Mamá, como lo hablamos afuera.

**La Jennifer:** Sí. Hola, mamá

**La pastora:** ¿Qué hace acá?

**La Jennifer:** La vinimos a ayudar. Para que sepa que estamos con usted. Que no está sola.

**La pastora:** ¿Qué hace acá? Usted no tiene que estar acá.

**La Jennifer:** Cómo no, si nosotros estamos con usted, nosotros podemos ayudarla.

**La pastora:** Usted se fue, usted no puede estar acá.

**El abogado:** La mujer recuerda a su hijo: “El niño tenía gorro celeste tejido a palillo, su polera mangas cortas color rojo, aquí adelante un dibujo de un auto. Y después un polerón con mangas largas azul. Y arriba...

**La pastora:** ...del chaleco, tenía un polar. Verde el cuello y el cierre, y el puño es azul. Tenía su ropa interior color verde también. Su panty, tejido, color gris y el pantalón, buzo, azul con ambos lados cinta roja. Y tenía calcetín tejido a palillo.

**El abogado:** Es el 23 de julio de 2007. La mujer sube al cerro con su hijo de tres años.

**La carabinera:** Recordaba que no conversaron mucho. La mujer estaba en su período. Se cansaba más que de costumbre. El niño le preguntó: cuándo irían donde sus primos a ver televisión...

**La pastora:** Sacó las cuentas. Era el sexto día. En diez volvían a su casa...

**La carabinera:** A las dos de la tarde apagó el fuego para regresar. Llegaba la “sombra” y con ella el frío. Era la noche que llegaba por el este.

**El abogado:** La declaración dice: “la pastora recordaba que caminaba al final de los llamos con el niño en el aguayo, la radio prendida y que tejía. Se equivocó de punto al llegar a una pirca. Se distrajo”.

**La pastora:** Me equivoqué de punto.

**La carabinera:** Revisó el rebaño.

**La pastora:** Faltaban dos llamos.

**El abogado:** Le pagaban tres mil pesos por día. Cada llamo costaba unos treinta mil pesos. El salario de esos quince días de trabajo no le alcanzaría para pagar los animales perdidos...

**La pastora:** Recordaba que bajé al niño de la espalda. Lo senté en el aguayo y le dije: "El llamo se quedó atrás. Tengo que ir a buscarlos y me vas a esperar... ¿ya, hijito?"

**La Jennifer:** "Ya, mamá..."

**La carabinera:** Pero vuelves rápido.

**La pastora:** Pero vuelves rápido.

**La Jennifer:** Pero vuelves rápido.

**El abogado:** La mujer dejó al niño sobre un aguayo y lejos de una pirca por si había un temblor.

*Tiempo. El viento suena fuerte.*

**La pastora:** No quiero ir na yo.

*Silencio.*

**La Jennifer:** Cómo no.

**La pastora:** Que no quiero ir na yo.

*Silencio.*

**La Jennifer:** Si no va, se van a perderse los llamos, mamá.

**La pastora:** No.

**La Jennifer:** No le entiendo.

**La pastora:** No voy.

**La carabinera:** Eso no está en la declaración.

**El abogado:** Señora... eso no coincide con lo que nos dijo.

**La pastora:** Deme un beso, un abrazo. No voy a dejar que pase de nuevo.

*La Jennifer se para y abraza a la mujer.*

**La pastora:** Usted sabe cuánto lo quiero, mi niño. No lo voy a dejar, no lo voy a dejar nunca...

**La Jennifer:** Pero los llamos. Se nos van a perderse, no nos van a dar la plata para la comida del mes.

**La pastora:** Eso no importa.

**La Jennifer:** Y no vamos a poder na volver a la casa y yo quería volver pa jugar Nintendo con la hermana...

**La pastora:** La niña va a estar bien. Siempre va a estar bien. ¿Te gustaría vivir acá?

**La Jennifer:** ¿En el cerro?

**La pastora:** Sí...

**La carabinera:** Pero la historia no fue na así...

**El abogado:** Según la declaración, señora, usted se dirigió a buscar los llamos que se le perdieron.

**La carabinera:** El sol le pegaba de frente al rostro, pero se movió rápido para volver a buscar al niño.

*La pastora abraza a la Jennifer.*

**La pastora:** Como lo voy a dejar mi niño, las mamás no dejan a los niños en el cerro, cuando ha visto que los pumas dejan solos a sus cachorros, ni los cóndores a sus pichones, no los sueltan para volar, para caerse de los acantilados... Abráceme, abráceme fuerte que yo no lo voy a soltar, no lo voy a dejar volar, mi pichón, mi zorzal andino. Ahora somos dos, somos dos en el cuerpo de uno...

*De un camino se ven dos Llamas. Son las mujeres Aymaras, ahora ya no son mujeres, son Llamas.*

**La pastora:** ¿Qué hacen acá?

**La Jazmín:** Te estamos esperando en el cerro.

**La pastora:** No quiero hablar con ustedes...

**La Gisela:** Pero es la pastora... el cerro... no nos podemos quedar solas en el cerro...

**La pastora:** Señora carabinera, dígales que se vayan, no las quiero ver yo...

**La carabinera:** ¿Por qué? ¿Le hicieron algo?

**La pastora:** No.

**La carabinera:** Porque si le hicieron algo, yo las puedo meter a la cárcel. Dígame qué le hicieron...

**La pastora:** No deje que se me acerque, que me lleven con ellas...

**La carabinera:** No entiendo.

**El abogado:** Señora, según la declaración, usted se va a buscar los llamos, los encuentra a veinte kilómetros más allá, llega la noche y decide volver al refugio.

**La pastora:** Sí, o sea no...

**El abogado:** A las seis de la mañana alimentó unos perros y se apresuró en volver.

**La pastora:** Yo no solté al niño...

**El abogado:** Entonces, ¿es mentira?

**La pastora:** No... no es mentira. Pero yo no dejé al niño...

**La carabinera:** (a las llamas) Les voy a pedir que se vayan, por favor, están alterando a la acusada...

**La pastora:** La tierra se llevó a mi niño, yo no lo solté, no lo solté...

*Silencio, la mujer abraza al niño muy fuerte. Las llamas hablan.*

- La Gisela:** Sobre una piedra, la tierra abre la boca para recuperar la fuerza después del invierno.
- La Jazmín:** *Lakani phaxi*, “el mes que tiene boca”. En agosto las llamas ofrendan ceremonias en las chacras de cultivo y acuden a las cumbres de los cerros, donde se encuentran los achachilas con el hocico del pueblo nuevo.
- La pastora:** Qué mierda quieren que haga. No lo voy a soltar. Es mío, de mi carne, carne de la carne dice el Señor... Los niños no nacen para volverse muertos.
- La Gisela:** Los ceremoniales de la montaña entregan las ofrendas y las queman para satisfacer el apetito ceremonial que los cerros y la tierra padecen antes de iniciarse el nuevo ciclo.
- La pastora:** (sigue apretando muy fuerte a la Jennifer) La mano del ángel sostuvo la mano del padre. Sí, le temo a Dios, al señor, a la virgen de la piel blanca...
- La Jazmín:** El hocico de la tierra se abre para buscar lo que merece.
- La pastora:** No...
- La Gisela:** El puma se vuelve tierra, la tierra se vuelve cóndor.
- La pastora:** Sostuvo la mano con el cuchillo, con la piedra para darle en la cabeza...
- La Jazmín:** El cordero espera en la montaña para volverse polvo en los dientes de la cordillera.
- La pastora:** No te voy a dejar.
- La Jazmín:** Como si fuera de viento el cuerpo se hace polvo.
- La Gisela:** En un mordisco del año nuevo.
- La pastora:** Es mi hijo.
- La Gisela:** Los hijos no son hijos. Son nuestros padres que se mueren.
- La Jazmín:** Que se vuelven polvo, tierra.
- La Gisela:** Padre hijo, hijo padre...
- La pastora:** No te voy a dejar.
- La Jazmín:** La sangre se vuelve agua.
- La pastora:** O no te solté, no te solté nunca.
- La Gisela:** La carne cultivo.
- La pastora:** Somos dos. Somos dos.
- La Gisela:** A mediodía del primero de agosto, la tierra se abre con la boca llena y devuelve al hijo como una flor...
- La Jazmín:** La tierra sabe lo que tiene que hacer...
- La pastora:** ¿Qué quieren de mí?
- La Gisela:** Como una roca que se cae a un acantilado...
- El abogado:** Saber qué pasó, cómo murió el niño, dónde está su cuerpo...

*La Gisela y la Jazmín: Nuestra tierra, nuestra historia...*

- La pastora:** No puedo, no puedo hablar yo...
- La Gisela:** Como un cordero.
- La Jazmín:** Como una cría de llama...
- La pastora:** Quiero que esto se termine.

**La Jazmín:** Como el barro en el agua.

**La pastora:** ¿Qué quieren que haga?

**La carabinera:** Señora, suelte el niño...

**La pastora:** No...

**La Jazmín:** En un acantilado la tierra se abre.

**La Gisela:** Es la puerta del alma de Dios...

**La pastora:** ¿Quieren que diga que soy la asesina?...

**La Gisela:** Que se vuelve tierra, barro, guijarro...

**La Jazmín:** Como un ganado, doce ganados, treinta llamas blancas.

**La Gisela:** Millones y millones de litros de lluvia caerán sobre este desierto.

**La pastora:** Entonces soy la asesina... por no soltar a mi hijo... soy la asesina... yo lo maté... por ser mi hijo... por no dejarlo, por no abandonarlo, por no dejar de ser la madre... tu madre, mi niño...

**La Jazmín:** La ternura del niño se vuelve yerba.

**La pastora:** Porque es mi hijo... no nuestro hijo... no del pueblo... yo se lo quito a la tierra, al viento... soy la madre... tu madre...

*La mujer no suelta a la niña.*

**La Gisela:** Pasto.

**La Jazmín:** Cosecha.

*La mujer no lo suelta.*

**La Gisela:** Maíz.

**La Jazmín:** Poroto.

*La mujer no lo suelta.*

**La Gisela:** Río.

**La Jazmín:** Tierra.

*La mujer no lo suelta.*

**La Gisela:** Hoja.

**La Jazmín:** Aire.

**La pastora:** *Kullakitanaka jilatanaka tajpachan sartasiñani. Janarunakasat armasimti, Kullakitanaka jilatanaka...*

*La mujer llora, suelta a la Jennifer, la niña no respira. El abogado y la carabinera se llevan a la mujer.*

**La Jazmín:** ¿Adónde se la llevan?

**La Gisela:** Jennifer, despierta.

**La Jazmín:** No se la pueden llevar así... La pastora es de la tierra, del viento... nos han quitado los cultivos, el ganado, el agua, la cultura. Pero la pastora no, nuestra herencia no, nuestra dignidad no. Yo... Yo... Yo....

*La Jazmín corre. Tras ella, miles de mujeres más, doscientas mujeres más, sobre ellas, litros y litros de bencina. Las mujeres se queman en el desierto.*

**La Gisela:** Jennifer, despierta.  
Levántate, Jennifer.  
Jennifer...  
Jennifer...

*La Jennifer no despierta más, el niño no despierta más.*

### **:: XIII. UN CARNAVAL FUERA DE LA CARCEL DE ARICA**

*Medio día, un grupo de hombres espera fuera de la cárcel de Arica. Vienen con sus trajes típicos, traen serpentinas, challa, instrumentos musicales, carbón. Un discurso, doce años después.*

**El hombre:** Hoy estamos de fiesta... Nuestro pueblo... Aymara... le sonrío al sol... a la tierra... a... Después de... más de... doce años de lucha incansable... Nuestra... pachamama nos... devuelve a nuestra... pastora de luz, nuestra... pastora madre vuelve a... los aires, al campo... que la vio... nacer, a las nubes...

**Otro hombre:** Que riegan su sembradío. Han sido doce... años de llantos, de... espera y dolor. Sus ojos se... han vuelto carbón encendido... esperando... la justicia... nuestras mujeres se han... sacrificado... para que el Estado... las escuche... se han quemado... una... a una... afuera de... esta cárcel... para que los presidentes... los alcaldes... los diputa... dos... nos... escuchen... ha... sido... la manifestación... más...

**El hombre:** Larga... el viaje... de muerte... infinito... como las estrellas... ver a nuestras madres... esposas... hijas... morir por... la justicia... de... nuestro... pueblo... nuestro respeto... una a una han caído... sus cintas... sus vestidos... se han vuelto carbón...

**Otro hombre:** Fuego...por la sangre de nuestra... pastora... hoy las recordamos... las homenajeamos... pero no estamos... tristes... los indios... no lloramos... a nuestros... muertos... les hacemos... fiesta... porque son... guerreros... de nuestro pueblo... hoy estamos celebrando... después de doce años... de 312 muertes... en manifestación... de nuestras... mujeres... nuestra pastora ha quedado... libre... en un acto... de... nuestro presidente... al ver que... nuestro pueblo... se extinguía...

**El hombre:** Se moría... y sin indígenas... Chile no sería... tradiciones... y los bailes típicos... no existirían... y las becas... se perderían... y los tratados... no servirían...

Chile en... los congresos... no... sería... le dijo el presidente... a los otros presidentes... pero hoy estamos de fiesta... el indulto... el perdón... la libertad... a nuestro... pueblo de hombres... ha llegado... Gabriela, la última... mujer de la etnia Aymara... (Trompetas, tambores, una fiesta, challa, un mar de challa.)

*Tras la puerta de la cárcel dos mujeres se miran fijo, no escapan a su mirada, solo repiten: Irp-thapiña, Irp-thapiña, Irp-thapiña, Irp-thapiña...*

*Al fondo se abre una puerta, una mujer vestida del sol, pareciera ser otra, una reina.*

*El cielo se abre.*

*Se quiebra como un espejo*

**:: FIN**

:: TEXTO DE CREADOR

# La dramaturgia como espasmos urgentes de realidad. Anotaciones de una Compañía Limitada

## Bosco Cayo A.

Psicólogo de la Universidad de La Serena y actor de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre sus obras destacan: *Asepsia*; *Disforia Nacional*; *Liceana, la cueca virulenta*; *El Ímpetu, o el grito del carnero*; *Yo te pido por todos los perros de la calle*; *Limitrofe, la pastora del sol*; *Silabario* y *Leftrarú*. Seleccionado por el Royal Court Theatre con su proyecto *Negra la enfermera del General*.

## Ficción y realidad, el entramado indescifrable

¿Cómo el teatro se mezcla con la realidad? ¿Cómo se entrecruzan y se vuelven un solo tejido? ¿Cuál fue primero? ¿El teatro o la vida misma? Llega a ser paradójico buscar un origen o separar qué material es realidad o ficción. ¿Cuántos Edipos, Electras, Antígonas y Medeas siguen terminando sus vidas de forma tan o más dramáticas que en las versiones literarias? Los tiempos, los espacios, se mezclan, ya no existe "lo real", ni tampoco "la ficción". El creador se sumerge en la amalgama.

Hablar de teatro es hablar de sociedad en el momento actual; no es nada nuevo, todos lo sabemos. Por eso no nos sorprende que el dramaturgo, el director, los actores y hasta el mismo público, no se encierren en una sala negra a buscarlo, sino que miren para el lado o abran el diario para ver que el "drama" es el reflejo de un contexto presente y urgente. Quizás ni siquiera se debería buscar, sino tan solo esperar hasta que el bombardeo de temas nos haga hablar y crear, es cosa de abrir el diario, de ver una hora de noticias, de explorar en internet.

Entonces nos detuvimos y observamos. La realidad misma nos sumergió en su teatralidad, las razones estaban en todos lados, no nos detuvimos a justificar este proyecto, había que hacerlo, se volvió una necesidad. Quizás incluso lo esperábamos un poco.

Cuando hablo de teatralidad, me refiero a un concepto que deja de ser exclusivo de lo escénico y se vuelve parte de un acontecer social. Los ejemplos son muchos: en un juego de niños, en un acto político, en una fiesta, en una pelea callejera, etc. cada acto se vuelve teatralidad ante nuestros ojos. Incluso el lenguaje que se crea en una obra de teatro surge de lo que se nos presenta en la realidad y su existencia es propia de nuestra mirada como creadores. Como lo dice Josette Féral: "La teatralidad tiene que ver fundamentalmente con la *mirada del*

espectador" (44, énfasis en el original). Entonces nos convertimos en los espectadores de la historia que queríamos contar, una obra que ya estaba ocurriendo antes de que la comenzáramos a crear. Creo que el nombre vino después, primero fue la ansiedad de hacer y darnos cuenta que se volvía urgente. Lo de Compañía Limitada fue el reflejo de una sensación que teníamos al sentirnos sujetos a una forma de entender las cosas; a ese presente que en ocasiones se volvía angustiante, pues nos hacía pensar que somos responsables de un pasado y un futuro que nos tocó. Era ser testigo y protagonistas a la vez, lo único que nos quedaba era observar y hablar, ese fue nuestro grito para crear.

La Compañía Limitada se conformó con actores de la Pontificia Universidad Católica: Samantha Manzur, Ignacia Agüero, Matías Lasen, Juan Anania, Bosco Cayo y el profesor Daniel Gallo; luego se integraron April Gregory, Verónica Medel y Jaime Leiva. El objetivo de trabajo en un comienzo fue la búsqueda de un lenguaje escénico, que diera cuenta del Chile actual y sus problemáticas más urgentes. Como eje principal trabajamos en torno a la crisis en las que se encuentran las instituciones del sistema público y el rol social del Estado. Nos interesaba descubrir los discursos y el lenguaje en que se nos presenta la información, develando que son extractos deconstruidos de una "realidad representada". Por esta razón, nuestra apuesta desde el comienzo estuvo en la palabra, haciendo el ejercicio de escribir un texto dramático que nos ayudara a entender la situación de dominación en la que ejercemos nuestra ciudadanía. La dramaturgia se volvió el comienzo de la escenificación.

El trabajo de creación comenzó con una pregunta: si nosotros como actores nos sentimos inmersos en un sistema político que no nos representa, ¿cuál es la sensación de todo un país? No había respuesta sino más y más preguntas. Comenzamos a trabajar entonces. Había que escribir entonces.

### La creación de un mundo, de los espasmos de este mundo

*Limítrofe, la pastora del sol* es la consecuencia de una investigación que llevábamos realizando hace años con la Compañía Limitada. Nuestro trabajo, *Yo te pido por todos los perros de la calle*, fue el primer espacio de reflexión. En este trabajo exploratorio buscamos cuestionar cuál era la relación de los chilenos con las políticas educacionales que creaba el Estado y cómo han conformado nuestra identidad actual. En esa oportunidad decidimos crear una ficción y que fuera la trama de esa historia la que diera cuenta de nuestra tesis. Al momento de escribir la obra, los estudiantes salían a protestar por una educación gratuita y de calidad. La realidad se coló por todos lados y las reflexiones se dirigieron directamente a los modelos educativos. Las imágenes detonantes para la creación del texto estaban hacia donde miráramos, no era necesario inventar nada, todo estaba a nuestro alcance.

Como dramaturgo de la compañía decidí escribir sobre la historia de una niña que era abandonada por su madre en el río Mapocho y era criada por unos perros. La historia cobraba valor cuando la menor se volvía un emblema de integración para el gobierno, asegurándole una familia, salud y educación.

La confrontación de los dos modelos era un espacio provocativo por sí solo. Y me dio la oportunidad de analizar cómo funcionan los jardines infantiles, los hospitales y las leyes de pro-



*Limitrofe, la pastora del sol.* Dramaturgo: Bosco Cayo. Cía. Limitada, 2013. Fotografía: Ana Belén Valenzuela.

tección de la familia. Era un ejercicio muy concreto, pero daba chispazos de alerta sobre cómo vivimos hoy nuestra responsabilidad social. Así el texto se fue armando como un entramado de ficción y realidad, lleno de nudos que no había que descifrar, pues nos dimos cuenta de que se estaba creando una dimensión distinta, que respiraba independientemente, citando la realidad, pero con un núcleo que era una ficción.

Con este proyecto nos dimos cuenta de que “lo real” es un objeto concreto que está en un exterior, pero que no es una verdad. Más bien es una versión de lo que se cree una verdad. Esto fue muy importante, porque nos hizo cuestionar lo que íbamos descubriendo y a la vez interrogando nuestros propios puntos de vista. Esto enriqueció mucho el lugar de la puesta en escena y la narración de nuestra próxima obra. De aquí surgieron conceptos como “reconstrucción” y “simulacro”, que nos dieron luces para encontrar una metodología de trabajo.

Quisimos que la puesta en escena diera cuenta de nuestra investigación, por lo tanto, la manera de poner en escena reflejaba cómo nos acercábamos al fenómeno observado. Los mismos personajes buscaban narrar la historia, “reconstruir” y “simular” el acontecimiento teatral. Por eso decimos que no necesariamente se interpretaría a los personajes que son señalados en la dramaturgia, sino otros que tuvieran la necesidad de actuar o contar la historia escrita. Por ejemplo en *Limitrofe*, era el pueblo que quiere conocer la verdad sobre la desaparición del niño el que actuaba los personajes de la obra; o en *Yo te pido por todo los perros de la calle*, eran los carabineros que reconstruyen la desaparición la niña en el río quienes actúan a los involucrados en el caso.

Por otro lado, al darnos cuenta de que la realidad era un abismo de versiones y teniendo como base el texto dramático, decidimos que nuestra puesta en escena hablara de esa diver-



*Limitrofe, la pastora del sol*. Dramaturgo: Bosco Cayo. Cía. Limitada, 2013. Fotografía: Ana Belén Valenzuela.

sidad. Elegimos trabajar con una dirección compartida, para que lo que apareciera en escena fuera ese entramado de puntos de vista y nos permitiera sentirnos responsables del tejido que estábamos escenificando. Esta metodología provocó un compromiso cruzado con la escena del compañero y alimentó cada cuadro con ideas nuevas.

En el proceso de puesta en escena, era la evidencia del acto lo que nos hacía decidir si servía o no para narrar la obra; a este proceso lo denominamos *Escénica-Activa*. Se probaban distintas formas de escenificar el texto hasta encontrar el lugar que a todos nos acomodara. En todas las escenas hay un actor responsable, él es finalmente quien tiene la última palabra en la dirección de esa escena. Por ejemplo, para la escena de *Limitrofe* "No le entiendo señorita", donde la pastora realiza la denuncia a la carabinera en el retén, se probaron las propuestas de cada actor, hasta encontrar el mejor lugar para dar a entender la incomunicación en el diálogo de la escena. Las actrices probaron todas las opciones y finalmente realizamos un consenso entre los actores que estaban fuera, eligiendo el espacio vacío y el cuerpo de las actrices para narrar el no-diálogo.

Esta metodología fue mutando en el proceso de ambos montajes y esperamos que se siga formulando con la experiencia de los que vienen. Nuestra metodología se volvió la "búsqueda de una metodología", condicionada principalmente por la necesidad de acercarnos a nuestro objeto de estudio. En nuestro primer proyecto fue una temática: la educación; en el segundo, un caso judicial: la desaparición de Domingo Eloy; y en nuestro próximo proyecto, un lugar: Tal-Tal. La necesidad de realizar nuestra investigación será parte importante de la misma puesta en escena, por eso deberá contener esa pulsión primigenia, que nos llevará a hablar de esa teatralidad.



*Limítrofe, la pastora del sol.* Dramaturgo: Bosco Cayo. Cía. Limitada, 2013. Fotografía: Ana Belén Valenzuela.

### *Limítrofe, la pastora que nace del sol*

En el caso de *Limítrofe*, nuestra investigación fue distinta. Si bien habíamos descubierto una metodología y una investigación concretas, cambiamos el foco de estudio, buscando un hecho verídico para comenzar nuestra creación. La finalidad era ver qué pasaba si la puesta en escena estaba alimentada por lo mediático y noticioso del objeto. A diferencia de nuestro montaje anterior, donde la creación no estaba centrada en un caso verídico, ni tampoco buscamos material de casos similares (niños lobos o perros), acá sí teníamos un caso de estudio reciente; por lo tanto, nuestra investigación estaba alimentada por una "realidad" o "versión de la realidad" que estaba frente a nuestros ojos, en diarios, revistas, noticias o Internet.

La obra se planteó como una investigación en torno al concepto de límite y a las significancias presentes en nuestra sociedad actual, analizando cómo lo límite nos condiciona a relacionarnos en un territorio marcado por las diferencias y las fronteras entre unos y otros: chileno-peruano, chileno-aymara, santiaguino-ariqueño, entre otros.

El caso que escogimos, el de la pastora aymara Gabriela Blas, nos hablaba de cómo nuestro país impone soberanía y poder por sobre la idiosincrasia de sus habitantes. Frente a una situación límite como tal, se ponen en jaque los procesos penales de nuestra justicia y las creencias culturales de una minoría, en este caso aymara.

Durante la tarde del 23 de julio del 2007 en la estancia Caicones, de la comuna de General Lagos en el altiplano Chileno, Gabriela Blas, de 25 años, dejó a su hijo Domingo de tres años de edad, con los debidos resguardos para su abrigo y alimentación, en los alrededores de la estancia,

para ir a buscar dos llamas que se habían retrasado del piño de animales. Al volver descubre que el menor ya no se encontraba y comienza una búsqueda desesperada en la inmensidad de la zona por más de tres horas, recorriendo kilómetros y kilómetros. Sin éxito, decide refugiarse en la estancia debido a las bajas temperaturas de la zona en dicha época (-10° C). Al día siguiente, reanuda la búsqueda y decide pedir ayuda en la localidad de Alcerrega, a quince kilómetros de distancia. Luego de compartir su desesperación con su familia, realiza la denuncia en el retén de la localidad; su hijo todavía no aparece. Luego de seis días, el Ministerio Público inicia una investigación en su contra por los delitos de abandono del menor en lugar solitario y obstrucción a la investigación. El cuerpo del menor aparece casi dos años después, a varios kilómetros del lugar de la desaparición.

Para nosotros como compañía, lo esencial de este caso es que nos daba la oportunidad de reflexionar sobre cómo nuestro Estado chileno ha abordado, históricamente, las demandas de los pueblos originarios: a partir de una política distributiva y sin un reconocimiento apropiado de su identidad cultural. Esto, sin embargo, es exigido por el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) al plantear que "la conciencia de su identidad indígena o tribal deberá considerarse un criterio fundamental" (Art. 1). La aplicación del convenio nunca se ejecutó en este caso, pues Gabriela sufrió en carne propia la discriminación por parte de nuestro gobierno.

Al comenzar a trabajar con el caso, nos dimos cuenta de inmediato que el concepto de reconstrucción comenzaba a tener protagonismo, era la excusa perfecta para trabajar con las versiones de una verdad (las múltiples declaraciones judiciales que dio Gabriela). La idea de reconstruir nos sirvió para poner la historia en labios de otro narrador; así, logramos dar cuenta del paisaje mental de cada uno de los personajes. Por ejemplo, al decidir que fueran los hombres del pueblo quienes interpretaran a las mujeres aymaras muertas en las manifestaciones. De esta forma, se abrió un espacio donde la palabra, la acción y la narración se volvían materialidades cruzadas que daban una estructura única a la puesta en escena.

Siguiendo este concepto, la espacialidad fue simple y abstracta, con el fin de recrear todas las capas que se presentan en la obra. Evocamos al desierto en escena: se utilizaron tres postes de madera (postes de luz) con cables en una composición en perspectiva; debido a su ubicación en el espacio, daban la sensación de marginalidad, abandono y distancia, como si fuera un recorte del desierto.

Para realzar el concepto de reconstrucción y dar fuerza a la idea de los discursos, decidimos que la interpretación de los personajes de las mujeres aymaras fuera realizada por hombres. Esto provocaba un distanciamiento que permitía al espectador involucrarse con las ideas y luego con el sufrimiento de las mujeres. Esta misma dinámica la realizamos con la elección de la actriz que representó a la pastora, y se eligió a una intérprete que se alejara del ícono de la mujer indígena. Asimismo, al crear la escena de reconstrucción en el cerro, fueron los mismos personajes de la obra quienes interpretaban a los acusados ausentes, incluso actuando a las llamas que eran testigos de la desaparición.

Era interesante lo que sucedía en el público con esta decisión. En una primera etapa no entendían, se extrañaban. Luego aparecía el discurso y comprendían la situación de los personajes, el rol político. Finalmente comprendían el juego y no quedaba más que involucrarse y dejarse llevar por la emocionalidad, la identificación con los personajes. El espectador se volvía un agente activo en su experiencia como receptor.

Nuestro *Limítrofe* se convirtió en un puzzle indescifrable de pedazos de ficción y realidad, que se vuelve vivo y respira porque quiere dar cuenta de nuestra identidad.



*Limitrofe, la pastora del sol.* Dramaturgo: Bosco Cayo. Cía. Limitada, 2013. Fotografía: Ana Belén Valenzuela.

## La dramaturgia o cómo escapar de la realidad

Escribo porque lo necesito. El que haya una mujer en el borde de un río no es una imagen nueva, ya hay otros que también la vieron. Lo del pelo húmedo no es una novedad, ni la ropa mohosa y mojada, ni el calzón con sangre que le cuelga de un tobillo, ya no es novedad, es cosa de todos los días, del día a día. Ya no es novedad, no es no más. Nos quedamos pegados viéndola y no diciendo nada, ya no es novedad, no lo es no más. Que le tire la boca no nos sorprende, que le cuelgue una gota de sangre, tampoco. Hay una mujer al costado del río, ¿está muerta o tiene frío? Una niña chica juega con un perro, una niña chica se cae de cabeza al río, ya no es novedad... Otra mujer que no es mujer, se pone un vestido, se roba algo, se roba algo, le roban algo, no dice más. Es cosa del día a día, de todos los días, ya no es novedad, no es no más.

*(Yo te pido por todos los perros de la calle, 2011)*

Hace algún tiempo, yo había comenzado a escribir dramaturgia. Siempre cuento que no fue por opción propia, "que me tocó", tenía que buscar alguna forma de concretar las imágenes y las sensaciones de lo que veía y que quería que quedaran plasmadas en un escenario.

Es un juego paradójico. Tengo la sensación de que la escritura me funciona como una forma de escapar de lo cotidiano y perderme en la nebulosa de la creación de un mundo; lo trágico y gracioso es que ese mundo creado siempre está anclado a las imágenes reales que quedan en un inconsciente que es muy presente. En lo que recuerdo de una noticia, en la forma de hablar de una persona, en mi mamá o mi familia. Es un juego de traer al presente algo vivenciado, concreto y palpable.

Siempre me ha interesado lo que sucede con el margen, con los personajes que no tienen el poder de decidir su propia vida, especialmente si no son conscientes de ello. La tragedia ocurre cuando se dan cuenta de esto y se vuelven víctimas de algo mucho mayor, algo tremendo que no se puede cambiar. Es como un develamiento ante sus ojos, que provoca el accionar y la tragedia en mis obras. No es de sorprender entonces que los protagonistas sean enfermeras, matronas, trabajadoras sociales, profesores, estudiantes, pastoras de ovejas y carabineros. Son personajes inmersos en este sistema que no llegan a percibir el control y adoctrinamiento al cual son sujetos. Entonces mis obras se estructuran como un choque de modelos, donde el que es diferente debe luchar frente a la pared inmensa que es nuestro gobierno y la tragedia ocurre cuando son conscientes de esa batalla imposible.

Tanto en *Yo te pido por todos los perros de la calle* como en *Limítrofe*, fueron los discursos mediáticos los que dieron forma al habla de los personajes. Revisé entrevistas, reportajes, diarios, documentos legales e incluso juicios. El ejercicio era muy concreto: darse cuenta de que la palabra en sí sola nos llevaba a una psicología, la palabra como un material concreto. En ocasiones transcribía entrevistas tal cual al texto dramático y a partir de eso iba armando los diálogos o monólogos. La realidad ocurría en la palabra, mi rol era componer y convertirme en un cazador de frases.

La estructura de mis obras es a partir de cuadros o escenas independientes. Me gusta pensar las obras de teatro como fragmentos aislados de un total, como si se contara a partir de la selección o el pedazo de la historia que se presenta. De esta forma podemos dar pistas y la dramaturgia se convierte en el camino con migas de pan que tiene que seguir el espectador para encontrar su casa y entender de qué se trata nuestra historia. Es como un paisaje mental, donde los recuerdos son pedazos de una realidad, son incorrectos, mezclas de lo que nos contaron y lo que de verdad recordamos, se pierden en espacio y tiempo y se conjugan para formar nuestra propia versión. Una versión sustentada de nuestros propios mecanismos de defensa, nutridos en resistencias personales, olvidos, transferencias, negaciones, regresiones, proyecciones, entre

## *Limítrofe, la pastora del sol*

De Bosco Cayo

Estrenada en julio 2013. Teatro del Puente, Santiago de Chile.

<b>Dirección:</b>	Compañía Limitada
<b>Elenco:</b>	Bosco Cayo, Jaime Leiva, Matías Lasen, Juan Anania, Verónica Medel, April Gregory
<b>Diseño Escenográfico:</b>	April Gregory, Juan Anania
<b>Diseño de Vestuario:</b>	Camila Rojas y Camila Villegas
<b>Diseño Iluminación:</b>	Juan Anania
<b>Diseño Espacio Sonoro:</b>	Matías Lasen

otros. Mi escritura busca reflejar estas huellas mnémicas de un real falso y representado por nosotros mismos, por eso los pedazos, los trozos de verdades que se ponen en escena.

Al volver consciente mi proceso de escritura, me doy cuenta que la pregunta sobre la verdad y la realidad, no solo queda en el objeto de estudio, sino también en el proceso subjetivo y mental de cada uno. Mis textos se han vuelto un aparato de versiones, jugando con la idea de que jamás accederemos a una realidad objetiva, pero que su búsqueda es una necesidad prístina e inconsciente del ser humano.

Finalmente, sin buscarlo, la dramaturgia se volvió una forma de entender este mundo. De tanto escapar creando una ficción, no me quedó otra que volcarme de lleno a la realidad, su búsqueda fue una necesidad, y su acceso LIMITADO, la oportunidad de crear un tejido nuevo de pedazos rotos de un real que creemos y creamos como nuestra propia verdad para existir.

### Obras citadas

“Convenio N°169, Sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes de la Organización Internacional del Trabajo (Art 1)”. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile/BCN*. Web. 20 Feb. 2014.

Féral, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003. Impreso.

:: CRITICA

# Un puente para cruzar la frontera: Obra *Limítrofe, la pastora del sol* de Bosco Cayo

## Marcela Piña M.

Periodista titulada de la Universidad Arcis y Diplomada en Fundamentos de la Crítica Escénica en la Universidad de Chile. Su trabajo se ha centrado en todo lo que tenga relación con el mundo de la cultura y el arte. Ha trabajado en el Festival Internacional Santiago a Mil, en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) y actualmente en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

## La obra: un desencuentro entre las culturas originarias y el Estado chileno

El dramaturgo Bosco Cayo, en su obra *Limítrofe, la pastora del sol*, explora los límites culturales de nuestro país. Chile se caracteriza, en comparación a otros países latinoamericanos, por ser uno de los menos integradores de sus pueblos originarios, como se señala en el libro *Pueblos Originarios y sociedad nacional en Chile: La interculturalidad en las prácticas sociales*, del Sistema de las Naciones Unidas en Chile, editado el año 2013. Desde esa perspectiva, *Limítrofe* ahonda en los conceptos de pertenencia y territorio (tanto el real como el simbólico), así como en el desencuentro entre los pueblos y los habitantes de un mismo territorio y la injusticia.

Esta falta de integración podría solucionarse por una estrategia múltiple en el ámbito político, normativo, económico y cultural, reconociendo la existencia de los pueblos indígenas, su carácter originario, su identidad y cultura propias, entre otras cuestiones. Históricamente, se ha impedido la incorporación de conocimientos de la cultura originaria, provocando la pérdida progresiva en el medio escolar y la ciudadanía en general. En relación a esta constatación Daniel Quilaqueo señala:

La escuela en su acción castellanizadora de los alumnos de origen mapuche, al mismo tiempo asimiladora al modo de vida de la sociedad colonizadora, negadora de la cultura y sociedad mapuche, constituye uno de los principales factores históricos que ha incidido gradualmente en el abandono parcial o total, según el caso, de las prácticas socioculturales en las familias y comunidades. (94)

## El caso de la Pastora

Desde una vigencia muy significativa, la obra *Limitrofe, la pastora del sol* está inspirada en el caso verídico de la pastora aymara Gabriela Blas Blas, ocurrido el año 2007. El periodista Gabriel Galaz, en *Ciper Chile*, relata sucintamente este hecho:

En julio de 2007 Gabriela Blas cuidaba llamas en el altiplano. Dos animales se perdieron. Dejó solo a su hijo –de tres años– para ir a buscarlas. Al volver no encontró al niño. El cuerpo de Domingo Eloy aparecería en diciembre de 2008. La misma mujer dio aviso a la policía, pero fue detenida y responsabilizada por la muerte. Pasó tres años en prisión preventiva y denunció maltrato policial. Fue condenada a 10 años en un juicio que luego fue anulado, pero en el segundo proceso la pena se elevó a 12 años. Diversas organizaciones solicitaron el indulto del Presidente Piñera. El martes 29 de mayo del 2012, el Mandatario respondió: solo le rebajó la pena a seis años. Esta es la historia de Gabriela Blas y de su amargo periplo por unidades policiales y tribunales. (“La historia”)

Cabe señalar que este es el proceso judicial más largo de la historia de Chile, y se convirtió en un caso ejemplar de dominación del sistema legislativo y judicial sobre los derechos de los pueblos originarios. La pastora, acusada del asesinato de su hijo, fue sometida a un largo proceso de seis años, en el que sus libertades y creencias fueron vulneradas.

## La mirada, el texto y la poética

En *Limitrofe...*, el autor construye una superposición de miradas, hacia dentro y hacia fuera, levantando una sólida crítica, que es por una parte un retrato de las estrechas creencias que se tienen sobre un otro diferente, en este caso indígena, y por otra, un canto a la mirada interior de esta mujer del altiplano chileno, reflejando su cosmovisión indígena y su ser individual. La poética de Cayo es desgarradora; relata historias como un espejo de verdades y realidades. Este joven autor de alma vieja escribe desde un dolor conocido o visitado. Las palabras simples son su fuerte para retratar mundos cargados de abandono e incomprensión. Leamos parte de ello:

La habitación sobre una línea. La línea sobre un cerro. El cerro en un barrial de arena. La arena es la frontera para llegar al mar. Como los surcos de una mano. Como las líneas que arman la carretera. La carretera sobre un escampado. El escampado sobre un universo. El universo está hecho de sal. La sal de minúsculos puntos de polvo. El polvo esconde la tierra. La tierra es parte del aire. El aire me hace respirar. Respiro para buscarte. Para buscarte y no soltarte más. Tu mano esconde el desierto. Yo te busco y me pierdo. ¿Tu mano está hecha de fuego? ¿Quizás tocaste el sol? Yo me quemo con tu mano de desierto. El desierto me hace olvidar. Tu mano se pierde en este mar de espinas. Las espinas las llevo conmigo. Conmigo en el corazón. Me perdí en los surcos de tu mano. Tu mano es el corazón de un animal. El animal se pierde en el cerro. Yo te salgo a buscar. ¿De qué color son los ojos del sol? Negros mi niño como el corazón de un gorrión. (102)

Bosco consigue un texto que es un retrato denunciante de la sociedad chilena, revelando la ignorancia de nuestra mirada y lo absurdo e imposible de nuestra convivencia territorial, con delicada poesía y humor, pero sobre todo, sensibilidad.

El autor deja en evidencia la negligencia que ocurre al momento de hegemonizar la justicia en todo un país. Él plantea que hay diferencias y cuando el Estado no las ve, lo único que queda es la separación, el grito y la lucha de parte de los pueblos.

La obra evidencia, desde una mirada crítica e irónica, cómo el Estado chileno no ha abordado las demandas de los pueblos originarios, sin reconocer realmente su identidad cultural, como lo exige el Convenio 169 de la OIT al decir que “la conciencia de su identidad indígena o tribal deberá considerarse un criterio fundamental” (Art. 1). Creada por la Compañía Limitada, la obra instala en escena, de manera colectiva, los conceptos de identidad, territorio y geografía. Los colores representativos de los pueblos aymaras, la pobreza y el cruce de los límites marginales visten el escenario para echar a rodar las certeras palabras de Cayo.

## Personajes

El joven autor nos sacude, desde una comprensión especial de sus personajes y de las relaciones entre ellos. Pareciera que nos habla desde sus almas, desde la no-comunicación como marginalidad (entre las lenguas, las culturas y los sentidos). Se despliegan colores en sus palabras y cánticos aymaras, logrando una visibilización que busca el encuentro y la justicia, a través de un universo sensible.

**LA GISELA.** Me van a disculpare, me van a disculpare. Yo no me le siento agradecida. No po. Claro que no. Las cuestiones son problemas que se nos vienen acarreado desde hace años. No nos podemos contentar con tan poco. Nuestra lucha es ancestral, nuestros propios maríos han tenido que vivir el abuso, nuestros hijos el hambre, nosotras mismas la desigualdad. Y me va a disculpare, Jennifer, pero usted es la más fácil de convencer. Y no me ponga na esa cara de la que no quiebra un huevo. Porque yo me la he visto como le ofrecen ponerle una “butique” en el pueblo y usted le pone a hacerle el carnaval altiro al alcalde. No po, si la cuestión no es así no má. Nosotras tenemos que estar unidas, tener claro nuestros objetivos como agrupación vecinal. Porque aunque hagan ese concurso de la miss pueblo indígena... (110)

En oposición a Gisela, el personaje de la carabinera evidencia el cliché de la integración subordinada y el sentimiento de otredad en el seno de un mismo país:

**LA CARABINERA.** Le decía que estuve en una tribu, igual que en la que vive usted. Dormí con personas de su misma etnia, sí, etnia se dice. Aprendí los juegos, la comida, los observaba, me compeñé con su cultura. Me hice unos peinados con trenzas. Me hicieron hasta un poncho de esos de colores. Aprendí a usar la greda, el barro. Hice monitos de llamas, conejos, no, o sea liebres, no o sea chinchillas, eso, chinchillas de greda. Las pintábamos con tempera. Yo incorporé la plasticina. Ahora los indios hacen monitos de plasticina. Lástima que se les derrite con el calor y les llegaban hecho sopas a las ferias artesanales. Les hubiera enseñado las gracias de la goma eva, pero me

tuve que venir. Me dieron este puesto en la comisaría. Me llamaron desde el ministerio, necesitaban gente preparada, que tuviera experiencia con las etnias. En la tribu me hicieron una fiesta, me tiraron challa, mucha challa, un mar de challa. Challa y serpentina, querían que me quedara, que fuera la presidenta de la tribu. Yo les dije que no, que tenía que volver a mi mundo... a mi país. Pero que esa tribu era mi segunda casa, que volvería de vez en cuando. Por lo menos una vez al año. (106)

La hegemonía de ciertas leyes por sobre otras, así como la incomunicación, son rasgos que ya hemos visto en otros textos de Bosco Cayo, en particular en personajes como la niña abandonada/discapacitada o el travesti que la adopta en *Yo te pido por todos los perros de la calle*. Surge, entonces, la necesidad de reflexionar acerca de la educación, la justicia, la legislación, temas tan amplios y tan discutidos, pero tan poco resueltos para las minorías étnicas, sexuales y sociales.

Desde esta contingencia, abordada dramáticamente por Bosco Cayo, se nos revelan diversos desafíos como nación: ¿cuáles son los límites de nuestra comprensión, de nuestras creencias, de nuestra discriminación? ¿Cuán profundo es ese daño? ¿Cuánto hemos dejado en abandono a nuestros compatriotas? ¿Se constituyen las diferencias rápidamente como un signo de vulnerabilidad ante los derechos humanos? ¿Es, en este caso, el teatro, a través de la representación y la tensión con el espectador, responsable de este encuentro? Si pudiéramos conservar las lenguas nativas, si pudiéramos acercarnos más a través del conocimiento de nuestras culturas, las leyes también estrecharían mucho más los límites que las rigen.

Para finalizar, me interesa citar un extracto de la escena VIII del texto, titulada "La Pastora". Palabras que esbozan la soledad y el abandono, un caminar truncado, un volar sin vuelo.

**PASTORA.** Yo nunca me había preguntado si un Dios existe, o una virgen. O la vida más allá. O el cielo. O el infierno. Yo nunca me había preguntado na, no era necesario. Uno no lo hace, no lo necesita na. Yo camino no má. Derecho no má. Como las oveja, como las cabra. Las llama. Caminan derecho. Hasta el fondo. Hasta el final. Como si el suelo no se fuera a acabar. Las preguntas quedaban pa los otros. Pa los que tienen tiempo. Pa los que no tienen que caminar. Yo ahora tengo tiempo. No tengo na que caminar. No me gusta na. No me gusta na a mí. (127)

El autor nos sitúa en la periferia, en la frontera, nos lleva al margen de nuestras propias acciones y actitudes sociales y culturales, nos hace preguntas bajo un término que posee una concreta definición, "limítrofe". Pero lo bello y profundo ocurre en nuestras propias respuestas: *Limítrofe, la pastora del sol*, nos construye un puente para cruzar esa frontera, nos conecta, nos pone en perspectiva, nos permite, finalmente, encontrarnos con aquella pastora, que desde su interpretación, nos toca. Nos cuestiona. Nos refleja.

## Obras citadas

- Cayo, Bosco. *Limítrofe, la pastora del sol*. Revista *Apuntes de Teatro* 138 (2013): 103-140. Impreso  
"Convenio N°169, Sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes de la Organización Internacional del Trabajo (Art 1)". *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile/BCN*. Web. 28 Mar. 2014.
- Galaz, Gabriel. "La historia no contada de la pastora aymara condenada por extraviar a su hijo". *Centro de Investigación Periodística, CIPER CHILE*. Web. 10 Abr. 2014.
- Quilaqueo, Daniel et al. *Educación, currículum e interculturalidad: Elementos sobre formación de profesores en contexto mapuche*. Temuco: Universidad Católica de Temuco, Facultad de Educación, 2005. Impreso.
- Pérez, Eduardo. "Políticas desarrollo en la Zona del interior y altiplano de Tarapacá-Chile". *Cuadernos de Investigación Social* 9 (1984). Recurso electrónico. 10 Abr. 2014.

# :: RESEÑAS



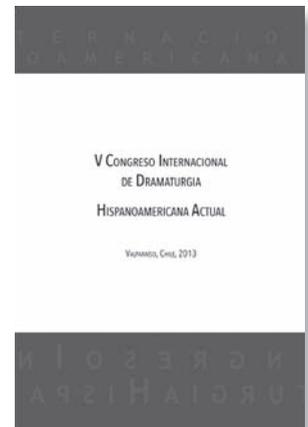
:: RESEÑA

## VV.AA. *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*

Valparaíso: Edición Independiente – Puerto Dramaturgia, 2013.  
262 p.

**Marcia Martínez C.**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile  
marcia.martinez@ucv.cl



En mayo de 2013, en la ciudad de Valparaíso, se llevó a cabo el V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual, organizado por la Carrera de Teatro de la Universidad de Valparaíso y el colectivo Puerto Dramaturgia. En este encuentro participaron veintitrés expositores de Chile, Argentina, Venezuela y España; se realizaron mesas de exposiciones y tres conversatorios donde investigadores teatrales, críticos, creadores, estudiantes y académicos dialogaron en torno a las claves formales, relaciones históricas y prácticas de la dramaturgia en Hispanoamérica. Esta reunión también contó con tres lecturas dramatizadas de obras del dramaturgo chileno-español José Ricardo Morales, quien fue homenajeado en este Congreso como una forma de dialogar con su obra, la que cruza gran parte de la historia del teatro chileno desde las dos orillas que conforman sus orígenes. La conferencia inaugural estuvo a cargo del investigador argentino Jorge Dubatti, quien expuso sobre los cambios y redefiniciones en los conceptos que determinan lo teatral.

Creado en 2008 en la Universidad Austral de Valdivia, bajo la mirada de un equipo dirigido por Roberto Matamala Elorz, el Magíster en Literatura Latinoamericana Contemporánea de dicha Universidad y el Magíster en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, este Congreso salió por primera vez de la región de los Ríos para llevarse a cabo en la ciudad de Valparaíso. Además, es la segunda vez en su historia que sus actas son publicadas en un libro; en la prime-

ra ocasión, aparecieron en el texto *Repertorios. En busca de una nueva poética para el drama nuevo. Respuestas desde el II Seminario de Dramaturgia Chilena*, editado independientemente en Valdivia el año 2010. Dichas obras aparecen como memoria y registro de estas importantes intervenciones en torno al teatro, en un encuentro cuyo carácter es único en Chile al ser una instancia exclusiva de reflexión sobre la dramaturgia hispanoamericana, con participantes de pre y posgrado, además de académicos y creadores de nuestro país y el extranjero.

La edición de las actas del V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual reúne la clase magistral de Jorge Dubatti y las propuestas compartidas en esta cita en las distintas exposiciones, cuyas ideas capitales se evidencian en constataciones, preguntas y problemas que alimentan el debate sobre la dramaturgia. Propongo organizar algunas de las insistencias de los trabajos aquí presentes alrededor de los siguientes ámbitos, los cuales no son excluyentes sino que aparecen como piezas de un mismo sistema:

### **El estatus de lo teatral, el proceso creativo y la puesta en escena**

A partir de estos temas surge la pregunta constante y necesaria por las dramaturgias y sus distintos aspectos, prácticas y desplazamientos, constatando que este objeto de estudio precisa una nueva epistemología. Esto se evidencia en las nuevas escenas que emergen de estas prácticas y la reelaboración crítica de los imaginarios sociales, como propone Marcela Sáiz para la dramaturgia de Guillermo Calderón (chileno). Así también se puede verificar en la emergencia de la escena en el texto, como es el caso del trabajo sobre Gustavo Meza (chileno) realizado por Inés Stranger. La dramaturgia performática, por su parte, es la clave de lectura que plantea Lorena Saavedra para el trabajo de la compañía La Turba (Chile). Los modos de representación y sus relaciones con el espectáculo es lo que revisa el texto de Vjera Milosevic sobre *Rey Planta* de Manuela Infante (chilena); el análisis de los procedimientos escénico-teatrales y su relación con la memoria colectiva delinea el estudio de Carolina Díaz sobre las obras de Juan Claudio Burgos (chileno). La pregunta por las relaciones de performatividad y género es lo estudiado por Eda Navarro en *El Apocalipsis de mi vida* de Alejandro Moreno (chileno); y, en otro ámbito, la preocupación por el lugar de la dramaturgia en el sistema neoliberal es lo que motiva el trabajo de Sebastián Cáez-Lorca.

### **La relación de las historias nacionales y el teatro**

Estas relaciones se interrogan especialmente alrededor de las dictaduras chilenas o latinoamericanas y los cortes y heridas que, aparentemente, aún no se pueden cifrar, nombrar o ver, por lo que se desconocen las dimensiones de sus alcances. Lo anterior puede ser leído desde una clave satírica como lo enuncia Pablo Dubott sobre la dramaturgia de Gabriel Calderón (uruguayo); desde la experiencia del biodrama, según lo que señala Javiara Larraín en su investigación sobre la argentina Lola Arias; o las nuevas formas de relación con lo real a las que alude Sonia Jiménez pensando en el trabajo de Vivi Tellas (argentina). La relación del teatro y la historia inmediata es revisada por Camila Le-Quesne en un texto sobre *H.P. (Hans Pozo)* de Luis Barrales (chilena), y acerca del mismo dramaturgo se examina la configuración de mundos en la escena a través de la lectura sobre *Niñas araña* que realiza Macarena Cruz.

### Las prácticas teatrales regionales en relación a las centrales

Existe la necesidad de pensar la insistencia histórica de dibujar un todo en el teatro chileno e hispanoamericano que excluye las prácticas no hegemónicas, problematizando a la vez el color local en relación a las experiencias teatrales centrales. Esto se evidencia en el trabajo de Verónica Valenzuela, quien visita el etnotexto *Elogio de la catástrofe* de Roberto Matamala Elorz (chileno); o en la reflexión de Marco Trigo sobre las herramientas de producción del teatro, con un análisis específico de la producción escénica entre el 2010 y 2012 en la ciudad de Valparaíso. Es también el caso de la lectura sobre las prácticas escénicas mapuche en Río Negro, Argentina, sobre las que investiga Miriam Álvarez.

### Los gestos amorosos y subversivos que los creadores sostienen con la tradición

Estas expresiones se vinculan al desarrollo de miradas críticas que actualizan las dramaturgias en búsqueda de otras claves de comprensión. Así lo vemos en el trabajo de Viviana Pinochet sobre las prácticas sociales en la posdictadura que se evidencian en la obra *El thriller de Antígona y Hnos. S.A.* de Ana López Montaner (chilena), como actualización de *Antígona* de Sófocles en la época de la cultura de masas. Este gesto con la tradición también se advierte en la obra *Taská* de Eduardo Pavez (chileno), según lo estudiado por Leonardo González.

### Las formas y el contexto de producción tanto de la creación escénica como de la investigación

Esto se lleva a cabo a través de la conformación de una nueva forma de investigador en aquel que observa y es observado, aquel que está dentro de la práctica teatral y también en la reflexión crítica sobre esta. Este ejercicio lo realiza la actriz y dramaturga chilena Tanya Durán en sus consideraciones sobre la creación del texto dramático *Hito Tripartito*, escritura que compartió con Javier Maraví (Perú) y Enrique Gorena (Bolivia); Oriana Martins lleva a cabo un ejercicio similar en su trabajo sobre la construcción de una dramaturgia del actor. Lo mismo sucede en el acercamiento a la obra *Celebración* de la compañía Teatro Público que realiza Tomás Henríquez, agrupación sobre la que también reflexiona su directora Patricia Artés, en los términos de la autoría múltiple.

Los puntos de mira enunciados piensan el fenómeno de lo teatral a partir de su situación en los contextos de cultura, historia y política en los que se desarrolla; reflexionan sobre sus creadores, sus procesos y sus piezas fundamentales; y, estudian e interrogan el objeto y la práctica de los investigadores desde lugares actuales y sugerentes. La publicación de las actas del *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual* es un gesto necesario y relevante, que contribuye al registro de las reflexiones en torno a lo teatral e instala nuevas miradas en la crítica chilena e hispanoamericana. En una edición cuidada en su forma y contenido, estas actas abren caminos en la investigación y llaman a replicar el encuentro y diálogo del Congreso que las motiva.

:: RESEÑA

Lola Proaño

## *Teatro y estética comunitaria. Mirada desde la filosofía y la política*

Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013.  
280 p.

Por Paulina Sarkis G.

Pontificia Universidad Católica de Chile  
pasarkis@uc.cl



Considerando que en América Latina el ámbito del Teatro Aplicado se encuentra escasamente discutido tanto en la academia como en el mundo profesional<sup>1</sup>, la publicación de Lola Proaño, *Teatro y Estética Comunitaria*, se presenta, desde ya, como un aporte esencial para los estudios teatrales latinoamericanos. Más allá de los hallazgos fundamentales que la autora nos ofrece, tanto para la teoría como para la práctica teatral, el valor del texto radica en que, con el rigor analítico de una mirada académica, permite acercar el teatro comunitario a lectores de habla hispana. En este acercamiento, Proaño presenta y defiende las particularidades propias de una praxis local que, sin descuidar los aspectos estéticos, favorece la transformación de las personas y de la comunidad en la que esta tiene lugar.

*Teatro y Estética Comunitaria* se centra en las reflexiones que realiza la autora a partir de sus propias observaciones y registros en torno a las diferentes micro-comunidades que, entre los años 1983 y 2012, se agruparon para desarrollar el trabajo de teatro comunitario en diversas

1 Cabe señalar que a partir de la literatura anglosajona, norteamericana y australiana, la discusión sobre el teatro comunitario se ha instalado ya desde fines de los años noventa, a través del corpus bibliográfico publicado dentro del ámbito de estudios del Teatro Aplicado. Para mayor profundidad ver textos como *Applied Theatre* (2010) de Mónica Prendergast, *The Applied Theatre Reader* (2008) de Sheila Preston, *Applied Drama* (2005) de Helen Nicholson y *Applied Theatre* (2003) de Philip Taylor.

localidades de Argentina. Se trata de colectivos que, en su mayoría, surgen como reacción al orden establecido –los más antiguos reorganizados posterior a la dictadura (1983)– al alero de áreas culturales de juntas vecinales y que se consagran, finalmente, en el 2001, año en que estas prácticas coinciden con nuevos escenarios políticos tensionados por la crisis económica (70).

Debido a su filiación filosófica procedente de sus estudios de posgrado<sup>2</sup>, en este libro Proaño ofrece como clave de lectura un análisis teatral que supera la propia disciplina. Se trata de una mirada que analiza al teatro comunitario como fenómeno interdisciplinario. Como tal, exige ser estudiado en su totalidad, considerando las diversas dimensiones que se encuentran implicadas en su práctica. En este sentido, en el libro se cruzan miradas de la propia práctica teatral comunitaria con la filosofía y la política. Estas últimas se constituyen como verdaderos ejes de análisis a partir de los cuales la autora construye y deconstruye el fenómeno artístico presentado.

A lo largo del texto, el análisis emerge tanto de los propios registros de campo que Proaño realizó a partir de la observación empírica, como también de las entrevistas que fueron realizadas a algunos de los practicantes y que, en estricto rigor, se convierten finalmente en la teoría misma desde la cual la autora levanta su propio análisis. Al mismo tiempo, el libro presenta tanto una serie de fotografías como un DVD que contiene imágenes y canciones de los montajes de los grupos abordados por la autora<sup>3</sup>.

En términos estructurales y debido a la mirada interdisciplinaria propuesta por Lola Proaño, son muchos los subcapítulos que, desde diversas miradas disciplinares y lecturas bibliográficas, analizan la práctica de teatro comunitario a lo largo del texto. De manera general, son tres los momentos que engloban el análisis, a saber: “Teatro y Supervivencia” (27-113), “Resistir desde el presente, recordar para el futuro” (117-234) y “Estética, Utopía y Derechos Humanos” (237-277).

Al inicio, Proaño se detiene en describir las particularidades propias de este tipo de teatro en tanto praxis comunitaria (fuerte presencia de los cuerpos, teatro sin fines partidistas e integrado por vecinos de edades heterogéneas, trabajo con diferentes “modos” de creación –danzas, cantos, títeres, acrobacia y diferentes materialidades plásticas–) y los lugares en los que esta tiene lugar (espacios no convencionales como escuelas, plazas, calles, clubes de barrio, estaciones de ferrocarril, entre otros). En este contexto, y como señala la autora, la práctica de teatro comunitario se cruza con el terreno antropológico de los rituales de las primeras comunidades, tanto en relación a su carácter inclusivo como a la fuerte presencia del juego en las creaciones. A través de procesos lúdicos, los adultos se atreven a asumir roles que “no corresponden”. Dicho de otra manera, vuelven a disponerse al juego grupal, en el que desempeñan diferentes roles (para muchos, inimaginables sin el sustento de la práctica teatral), lo que pone al descubierto su capacidad performativa al interior de un colectivo (67). Al mismo tiempo, desde una lectura del filósofo Jacques Rancière, Proaño presenta al teatro comunitario como una práctica teatral que, por instalarse en comunidades donde los individuos poseen una historicidad común, permite

2 Máster en Filosofía y Doctora en Filosofía y Teatro latinoamericano.

3 Los grupos presentados y analizados en el libro son: Circuito Cultural Barracas, Teatro Comunitario de Berisso (provincia de Buenos Aires), Boedo Antiguo, AlmaMate de Flores, Los Argerichos y Catalinas Sur de la Boca, Los Okupas del Andén de La Plata, Res o no Res de Mataderos, Los Cruzavías de 9 de Julio (provincia de Buenos Aires), Pompapetriyos de Parque Patricios, Patricios Unido de Pie de Patricios (provincia de Buenos Aires), Teatro Comunitario de Pompeya, La Murga de la Estación de Posadas (provincia Misiones) y Matemurga de Villa Crespo.

la emergencia de “lo político”<sup>4</sup> en el colectivo teatral, materializado en los propios cuerpos de los integrantes y en los espacios ocupados. Se trata del surgimiento de un tipo de actor social que, dejando atrás el anonimato y la marginalidad, se reencuentra con su capacidad de crear, de expresar opinión y de luchar por sus propios asuntos comunitarios.

El segundo momento del libro contiene una amplia revisión teórica: por una parte, siguiendo a la filósofa Hannah Arendt y parafraseando al antropólogo francés Marc Abélès, Proaño analiza al teatro comunitario como una “praxis antisistema” (117) que, al generar una ética y lógica propias, propone una “poética de la supervivencia” para describir los modos de acción propiamente humanitarios que emergen de esta práctica teatral. A la vez, se refiere a la biopolítica de Michel Foucault como la preocupación latente que guiaría la teleología del teatro comunitario. En esta línea argumental, explícita de qué manera este tipo de teatro, al constituir una nueva praxis, produce un sustrato ontológico propio que modifica tanto a sus integrantes como al entorno en el que esta tiene lugar. Por último, recurre a Hans-Georg Gadamer para proponer una comprensión hermenéutica de la interacción social que permitiría la recuperación de la memoria local y, por ende, una transformación social tanto individual como colectiva.

Para finalizar, Lola Proaño se pregunta por el teatro comunitario como un nuevo movimiento social a partir de una lectura desde los derechos humanos. En materia bibliográfica, la autora concluye su texto con el examen de la estética propia de esta práctica teatral comunitaria, cuya belleza se enuncia a través de la expresión de libertad. Debido a la imposibilidad de abordar esta estética propia a partir de una sola teoría, Proaño instala como marco teórico un conjunto de lecturas que van desde Theodor Adorno y Friedrich Schelling, hasta Walter Benjamin y Martin Heidegger, entre otros. Mediante este marco, analiza la estética como una política de la presencia, donde la obra teatral comunitaria, más que significativa, da lugar a la presencia de cuerpos que, reunidos en un lugar histórico y geográfico preciso, avanzan hacia una comprensión colectiva de su memoria, identidad e historicidad común.

Como su nombre lo indica, *Teatro y estética comunitaria: mirada desde la filosofía y la política*, se despliega como un sustento teórico que permite abrir a la discusión académica interdisciplinaria la práctica latinoamericana del teatro comunitario, presentando como elementos indisociables tanto a esta praxis “de lo común” como a la estética también comunitaria que de ella emerge. Proaño nos presenta un teatro comunitario que se ha erigido como verdadero fundamento de sentido para grupos que, aun sabiéndose marginados, se han abierto, a través de la creación, a la posibilidad de interrogarse como colectivos sociales, reencontrando sus memorias e identidades comunes alrededor de su propia historicidad.

---

4 Lola Proaño presenta una interesante discusión en torno a la emergencia del concepto de “lo político” en este tipo de práctica teatral, diferenciándolo del “teatro político” que tuvo lugar en Argentina en los años sesenta. Para profundizar en ello, ver Capítulo 2: “El desplazamiento de la política” (69-91).

:: RESEÑA

Emilio de Miguel Martínez

## *De teatro. La preparación del espectador*

Kassel: Edition Reichenberger, 2013  
255 p.

Por Rocío Rodríguez F.

Pontificia Universidad Católica de Chile  
rcrodri@uc.cl



En reflexiones que llevan por título *Elogio del amor*, el filósofo francés Alain Badiou traza un curioso tipo de amor: el amor por el teatro, suerte de furor irresistible desatado al experimentar la ligazón entre lengua, poema y cuerpo. De concepciones amoratorias similares nace este libro de Emilio de Miguel Martínez, catedrático de la Universidad de Salamanca. *De teatro. La preparación del espectador* es fruto de una innegable erotología teatral. Encantado por los placeres teatrales, el autor se propone compartir esta seducción con los lectores de su ensayo. Con el propósito de embaucarnos, nos conduce en un juego arrebatador de provocación en provocación, juego que, concebido como incitación pura, buscará exacerbar el deseo por lo teatral en todas sus formas.

Será el autor, director e investigador teatral Eugenio Barba quien le ofrezca el impulso para iniciar esta carrera pro-flirteo; del italiano es la rotunda aseveración “el teatro es el arte del espectador”. Con un título que es explícito guiño a la famosa obra de Constantin Stanislavsky (y perspectiva lúdica de un *ars rethorica*), la propuesta de Emilio de Miguel se asienta en una suerte de “naturalismo teatral” –“optimismo antropológico”, dirá el investigador– apuntado tempranamente por Aristóteles. Con cada reflexión y su casuística, el académico español insistirá en recordarnos que es connatural al hombre el complacerse en las imitaciones. El único requisito para participar del juego al que nos convoca el autor es, entonces, admitir –o al menos, no renegar de– nuestra primigenia condición de gozadores de teatro. De lograr intensos

enamoramientos ya se encargará De Miguel a lo largo de estas más de doscientas páginas. Y de convencernos de nuestro papel imprescindible para que el teatro-amor llegue a buen puerto. Un adiestramiento en los placeres teatrales es lo que se perseguirá en este ensayo, convencido, además, como dirá Barthes en estas páginas, de que “el espectáculo dramático exige, como toda percepción artística, una educación que no puede lograrse de un día para otro” (65). Contribuir a la experiencia feliz de la recepción, llegando mejor arropados al hábito de expectación, es lo que se propone Emilio de Miguel con sus escarceos y embistes.

Empleo conscientemente un campo semántico de lo amoroso y lo erótico porque el estudioso español ha decidido articular su obra a partir de diversas provocaciones, emanadas de variadas figuras y autoridades del entorno teatral. De todas las acepciones que recoge la RAE, viene aquí al caso, especialmente, la de uso particularmente sudamericano: provocar es incitar el apetito, apetecer, gustar. Afirmaciones llamativas, chocantes, irritantes, excitantes, son recogidas y glosadas graciosamente por el autor, en un tono de confidencialidad y cercanía *humorosa*, que hacen de su lectura una experiencia marcada por la sonrisa cómplice. El teatro, como profetiza, nos amistó. No será posible permanecer indiferente a la arremetida. Ya lo decía Ovidio, refiriéndose a otros artes de amar: de entre mil sujetos, solo uno se resistiría a la seducción. Con un planteamiento pretendidamente convulsivo, la de Emilio de Miguel es una escritura que encela, deslumbra e irradia, como campo minado de sugerencias, terreno de lides que auguran el placer del hallazgo.

En esta explícita táctica de incitaciones, comparecen, sin restricciones de ningún tipo, personalidades diversas para emitir impresiones variopintas sobre el fenómeno teatral. Pero no son solo voces de la geografía ibérica las que se oyen en estas páginas: Émile Zola, Henri Gouhier, Jirí Veltruský, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Somerset Maugham, Roberto “Tito” Cossa, Peter Brook, Jacques Copeau, A. W. Schlegel, Roland Barthes, Roger Chartier, Molière, Shakespeare, Paul Claudel, Yasmina Reza y tantos otros, dialogan con Calderón, Clarín, Marsillach, Juan de Zabaleta, Lope de Vega, Alonso de Santos, Buero Vallejo, Valle Inclán, Calixto Bieito, Alejandro Casona, Miguel Mihura y García Lorca... (y cómo se nota que el autor de esta obra se ha prodigado en sendos estudios sobre estos dos últimos autores). Dada su condición de auténtico profesional de la provocación y autor de uno de los teatros más díscolos del panorama español, Miguel de Unamuno ostenta especial protagonismo. Ejercicio intelectual estimulante el de provocar con el instigador por antonomasia, más si, como el propio De Miguel afirma, en esa misma incitación se explica el porqué de su *teatricidio*. El resultado de tanta y tan variada confluencia no es, como pudiera temerse, un *rapiarium* de lecturas teatrales (entrevistas, artículos, críticas teatrales, libros especializados en el tema y hasta campañas publicitarias...). Los materiales aquí recogidos, de diversa procedencia, no hacen de este un mero texto antológico. Ni, como teme el autor (y bien que huye de ello), un recetario, un manual ni un vademécum. La voz exégeta de Emilio de Miguel impide que este sea un mero acopio de citas. Por lo demás, quien glosa las más bien polémicas aseveraciones no es cualquier comentarista, ni su labor es fruto de la más simple de las *opinologías*. Es de la experiencia como espectador y lector de teatro de donde surge siempre la apostilla y la reflexión –que sabe a nueva, como buen enamoramiento– sobre antiguos problemas del hecho teatral. En su calidad de cuantioso consumidor de teatro (para corroborarlo, léase con gusto el anecdotario recogido al término del libro, en “Telón y saludos”), la memoria de espectador busca confirmación en la crítica. Y así acaba siendo la propia praxis teatral la que se discute y refrenda a sí misma.

*De teatro. La preparación del espectador* se estructura sobre un principio de dualidad como eje, tal como pareciera reclamarlo por decoro el teatro en su paradójica naturaleza: texto que se ve, espectáculo que se lee. Y también porque el tango se baila a dos, las provocaciones deben converger a modo de contrapunto. Será de ese juego dialéctico, de ese procedimiento intelectual, de donde brote –y desde donde se alcance– la verdad. La provocación es, entonces, la vía para suscitar una reacción: el cuestionamiento propio. Y continuando en la línea de lo duplo, dos partes bien diferenciadas conforman esta obra: una primera, de reflexiones generales (y estimulantes) sobre la mencionada condición paradójica del teatro; y una segunda, referida a dos aspectos específicos en la técnica constructiva del teatro: las repercusiones del uso del teléfono en la cimentación de la pieza teatral y los recursos empleados por los autores para el arranque de sus obras. Dos partes bien diferenciadas, decíamos, pero que nos conducen a una misma meta: recordarnos que, de un modo u otro, tanto espectadores como lectores de teatro estamos implicados en la construcción del mismo. Sin nosotros no hay juego, reiterará con diferente artillería el autor.

La primera gran provocación, y la más insistente –¿texto o espectáculo?– le permite al autor zandararnos también en torno a otras problemáticas, pues es la suya una pupila vigilante para captar y analizar cuanto gesto se vincule con lo teatral: las tensiones entre autor y director; el cómo enfrentarse a la lectura de un texto teatral: “porque esos textos se escribieron para hallar su plenitud en la representación, reclaman una lectura que haga justicia a tal idiosincrasia” (70); el estado actual del teatro en España: “elegiría la crisis de autoría como el aspecto más inquietante de nuestro panorama teatral” (52); las complejidades de la escritura teatral:

Glosando una propaganda felizmente utilizada por el teatro público de Bruselas, se trata de conseguir textos en *3D*, es decir, capaces de corporeizarse sobre el escenario porque para vivir sobre el escenario hayan sido engendrados. Valor literario y potencialidad teatral no tienen por qué entrar en colisión, pero calidad literaria sin mérito teatral es defecto que desnaturaliza la pieza teatral... (53)

También, las relaciones entre teatro y cine: “si el arte escénico occidental ha vivido veinticuatro de sus veinticinco siglos de existencia sin tener al cine como pareja, ni de hecho ni de lecho, puede subsistir otros tantos en cualquiera de las dos opciones: encamado con él o en recobrada y altiva soltería” (115); las repercusiones de las medidas gubernamentales y económicas para el teatro, y un extenso etcétera. Porque también lecciones históricas y políticas hallamos en *De teatro. La preparación del espectador*. Emilio de Miguel recupera, por ejemplo, sugerentes declaraciones vertidas en la prensa escrita, como esta del dramaturgo Juan Mayorga Ruano, leída en el diario *El País* en el año 2012:

A los gobernantes siempre hay que recordarles que Pericles, el mayor defensor de la democracia ateniense, lo fue también del teatro, hasta el punto de que, además de promover la puesta en escena de las grandes tragedias, constituyó un fondo público que se hacía cargo del pago de las entradas de los ciudadanos que no podían costárselas. (66)

Que nadie piense, entonces, que de pasiones banas se trata este libro.

No es este un recetario, decíamos líneas arriba. Pero algo de tratado tiene –y de los buenos–, en cuanto nos ofrece lecciones magistrales sobre el quehacer académico, sobre el necesario empleo del sentido común también en el análisis de los asuntos culturales y sobre las diversas posibilidades de consumo y apropiación del teatro. A modo de ejemplo, permitámonos gozar de una de las tantas imágenes agudas que De Miguel nos brinda, esta vez acerca de ciertas dinámicas académicas:

A veces. . . uno pone en duda si ciertas actitudes tan radicalizadas en este y en similares debates de asunto intelectual, son sentidas, vividas y expuestas por quienes las sustentan con total sinceridad o si se trata, más bien, de un simple juego de provocaciones que, precisamente para alcanzar esa categoría, se exponen instalándose en lo hiperbólico y excesivo. . . . Porque, ¿puede tirarse en serio de cada uno de los ingredientes que constituyen el hecho teatral –el texto y su representación– como se tira de los extremos de una sogá en ciertos concursos de fuerza, desde la convicción sincera de que solo uno de esos dos componentes es y merece legítimamente la denominación de teatro? Quienes parecen estar dejándose la vida, o al menos se esfuerzan hasta la extenuación, semejan enemigos encarnizados a ojos de quien ignore que el tenso enfrentamiento forma parte de unas fiestas populares y que a su término los rivales compartirán charla y bebida(s). (27)

Añadamos, también, que la sola toma de conciencia sobre la realidad de este juego de tirar la cuerda es, o debiese ser, razón suficiente para suscitar la reflexión en el campo de las filologías. La obra de Emilio de Miguel recuerda la urgencia de preguntarnos qué cabida le damos al teatro –y cómo se la damos– en los planes de estudio de Letras.

Preparación para académicos, y no solo preparación del espectador. También, me atrevería a decir, para aspirantes a dramaturgos, por cuantas iluminaciones convida acerca del buen ser teatrero, “...para conseguir que de verdad acabe siendo teatro la palabra dialogada de unos personajes convencional y artificiosamente concentrados en un tiempo y en un espacio” (140). Las páginas dedicadas al análisis de la cimentación del arranque de las obras teatrales encierran, a mi juicio, las mejores cátedras. Releva las necesidades de construcción específicas del género teatral y, con ello, cumple a cabalidad con el que debiese ser imperativo de la crítica: dar cuenta de los trucos y recursos de la escritura teatral por medio de estrictos análisis técnicos. El espectador y lector hedonista que ha gozado espontáneamente, da paso al estudioso que explicita y objetiva los motivos de dicho goce y admiración. Aunque hay no poco de confesión en estas páginas, no leemos meras reacciones personales ante el fenómeno teatral. Los deberes y gozos del amante del teatro le obligan a valorar este con justicia. Pero como bien lo demuestra el catedrático de Salamanca, las tareas del crítico no tienen por qué templar entusiasmos. Como buen enamorado del género –obsesivo, insistente, vehemente e irrefutable–, De Miguel justifica su pasión sometiéndola a rigurosos exámenes. El resultado de este mestizaje es una obra de lectura provechosa en el deleite, cuyas páginas seducen en nombre del teatro y ayudan a ponderar la complejidad de este.

Comenzábamos estas líneas hablando de amores y enamoramientos. Conviene, pues, para ir cerrando, no continuar razonando experiencia tan vital, y ceder la palabra al mismo Emilio de Miguel hechizado por lo teatral:

Quizá por eso insistimos en acudir al teatro. Por la misma razón por la que insistimos en vivir. Pese a los percances y a los fallos. Y pese a que practicar el oficio de espectador exige comprensión, esfuerzos y participación muy activa para suplir o completar las deficiencias que son consustanciales al género. Y a la vida. (238)

De esta erotología teatral expresada en clave bélica, solo el teatro resulta vencedor. Pero es el lector-espectador el encargado de coronarlo.





## :: Política Editorial Revista *Apuntes de Teatro*

Revista *Apuntes de Teatro* inició su publicación en 1960 en el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica, y fue fundada por el destacado director teatral Eugenio Dittborn. El Teatro de Ensayo creó, en 1945, la Escuela de Arte Dramático y ambos dieron origen en 1978 al Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Escuela de Teatro, pertenecientes a la Facultad de Artes de nuestra casa de estudios.

*Apuntes de Teatro* es una revista de corriente principal que tiene por objeto fomentar y difundir la investigación y la reflexión crítica a nivel nacional e internacional en torno al teatro, preservar el patrimonio del teatro chileno y estimular el diálogo interdisciplinario con estudiosos de otras disciplinas. Publicada semestralmente (julio y diciembre) por la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, *Apuntes de Teatro* incluye solo artículos originales, que se ajusten a sus normas editoriales y hayan sido arbitrados de forma anónima por pares. Los artículos pueden ser de revisión, comunicación de nuevas investigaciones, actualización teórico-metodológica, estudios de casos, tanto teóricos como analíticos, privilegiando artículos originales resultantes de proyectos de investigación financiados.

En dos secciones se estructura *Apuntes de Teatro*: la primera, *Investigación*, puede estar ligada o no a un tema central y reúne artículos que aportan al conocimiento de la disciplina teatral. La segunda, *Documentos*, puede acoger tres tipos de textos: documentos donde el artista escribe sobre su propio acto creativo exponiendo sus planteamientos y procedimientos artísticos; ensayos críticos sobre una obra en particular; o finalmente, un texto teatral completo de una obra chilena de escritura reciente y contingente para la crítica actual.

*Apuntes de Teatro* posee un Comité Editorial conformado por investigadores de excelencia tanto a nivel nacional como internacional. La labor de los miembros del Comité es asesorar al editor en el mejoramiento continuo de la revista, aportar artículos de su autoría, recomendar textos para su eventual publicación o proponer expertos para evaluar los artículos recibidos.

Esta publicación semestral entiende lo teatral como un fenómeno complejo, que involucra una diversidad de agentes –desde el actor al espectador–; se nutre de diversas disciplinas y cada vez expande más sus fronteras pudiendo ser entendido como manifestación artística o cultural. Es por ello que el ámbito de estudio de *Apuntes de Teatro* es amplio y abarca no solo sus diversas prácticas (actuación, dirección, dramaturgia, diseño teatral, etc.), sino también sus diversos enfoques teóricos, además de las perspectivas de otras disciplinas que tienen por objeto lo teatral (estética, sociología, psicología, literatura, historia, antropología, pedagogía, etc.). Aun cuando el énfasis de la revista está puesto en el teatro chileno, también es posible considerar problemáticas particulares del teatro latinoamericano, estadounidense y europeo.

## :: Normas Editoriales

### Presentación de los artículos

- Tanto artículos como documentos deben ser inéditos y de reciente elaboración. El autor adquiere el compromiso de no publicarlo posteriormente en otra revista, a no ser que lo solicite expresamente a *Apuntes de Teatro* y que indique la fuente de su primera publicación en esta, enviando posteriormente un ejemplar.
- Los artículos deben incluir título, resumen en español e inglés y tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe) y la dirección de correo electrónico del autor.
- Si el artículo es derivado de investigación debe incluir a pie de página el nombre de la investigación asociada, investigador responsable, fuente de financiamiento y fecha.
- La extensión de los artículos debe fluctuar entre las cinco mil y diez mil palabras.
- La extensión de los documentos debe fluctuar entre las mil quinientas y tres mil quinientas palabras, salvo en el caso de los textos teatrales, que no tienen límite de extensión.
- Para garantizar el anonimato de los autores en el proceso de arbitraje, los artículos enviados a *Apuntes de Teatro* no deben contener datos referentes a los autores. Esta información debe ser enviada en un documento aparte, el que debe incluir una biografía mínima del autor que contenga sus grados académicos, su actual filiación académica o institucional, sus últimas publicaciones y su correo electrónico.
- Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución igual o mayor a 300 dpi y deben venir acompañadas con textos de identificación para los pie de fotos. (Nombre del montaje, dramaturgia, dirección, compañía de teatro, año de realización, autor fotografía y persona o institución que la facilita).
- En el caso de los documentos, deben adjuntarse imágenes y ficha artística de la obra.

### Envío y recepción de artículos

- Los archivos deben enviarse vía correo electrónico, en formato Word, a la dirección de la revista (revista.apuntes.teatro@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG.
- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.
- El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.
- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

## Arbitraje y evaluación de los artículos

- La evaluación de artículos recibidos en *Apuntes de Teatro* consiste en el envío en forma anónima a un árbitro, quien puede aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo este no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.
- La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.
- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los seis meses.
- La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía correo electrónico o carta.
- Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de *Apuntes de Teatro*.
- Los autores de artículos publicados recibirán un ejemplar de la revista.

## Sistema de citas

- Se utilizará el formato *MLA Handbook*, séptima edición, 2009.
- Los títulos de obras teatrales, novelas, antologías, películas, libros, revistas, diarios, van con letra cursiva y sólo con la primera letra en mayúscula, tanto en el texto como en el listado de referencias.
- Los títulos de artículos, ensayos o capítulos contenidos en un libro, página de sitio web, cuento, canción o ponencias van entre comillas.
- La fórmula general para citas dentro del texto consiste en mencionar entre paréntesis el apellido del autor (o de los autores) y el número de página del fragmento citado:

(Lagos 31).

- Cuando un texto posee tres o más autores, pueden citarse todos los apellidos (con el orden que aparecen en la página del título del texto) o mencionarse sólo el apellido del primer autor, y adicionar la frase *et al.* Por ejemplo:

Un dibujo del siglo XVI del *Códice Magliabechiano o Libro de la Vida* (Anders *et al.* 96) muestra a Tepoztecatl con todos sus emblemas, blandiendo su insignia y sosteniendo su hacha de cobre característica lista para pelear o defenderse.

- Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, sólo va entre paréntesis, al final de la cita, el número de página. Por ejemplo:

Sara Rojo afirma que... (23).

- Si se utilizan dos o más textos del mismo autor, se indicará el apellido del autor, seguido de coma, y el título abreviado del texto junto con el número de página:

(Pavis, *La Mise en scène* 13).

- Las citas literales de cuatro líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificarse a 2,5 centímetros del margen izquierdo y deben ir sin comillas y sin cursiva y tamaño de letra número 10, de la siguiente forma:

Para Sarlo, a su vez, en la crítica

lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos. (37)

- Si la cita supone un énfasis, es necesario indicar si pertenece o no al original. Por ejemplo:

“... la realidad ha de estar *transformada* por el arte” (Brecht 31, el énfasis es mío).

- También será necesario indicar si se ha incluido alguna contribución propia, necesaria para aclarar el sentido de una cita. Para ello, se la deberá poner entre corchetes, de la siguiente forma:

Los escritos de Brecht son tan cuantiosos que Salvat, en el prólogo a *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, lo denomina “tipificador y acrisolador de la [tradición alemana]” (Desuché 11).

- Si se cita una cita o una fuente indirecta, debe hacerse de la siguiente forma:

Las operaciones de desciframiento del crítico, en consecuencia, se redefinen desde una gran amplitud y lo equiparan a las realizadas por cualquier otro hermeneuta: los discursos potenciales que se debaten en los textos, “cualquiera sea la naturaleza de estos” (incluyendo por cierto al texto espectacular y al cuerpo actoral), encontrarían un “horizonte de intelección interpretativa en quien realice su semiosis” (Jauss en Rojo 40).

- Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizarse la siguiente fórmula (288-9). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289.
- Las elipsis al principio o al medio de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio: . . . ; las elipsis al final de la cita deberán ir indicadas con cuatro puntos separados por un espacio: . . . .

## Notas al pie y lista de referencias

- Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.
- Una nota al pie de página se justifica sólo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y la forma del artículo.
- El listado de referencias final sólo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato y debe ir titulado: *Obras citadas*.
- La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde Internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente y debe presentarse con sangría francesa, de la siguiente forma:

Apellido del autor, nombre del autor. *Título del libro*. Ciudad: editorial, año. Medio de publicación (Impreso, Recurso electrónico, Audiovisual, etc.).

## Obras citadas: ejemplos

1. Libro de un solo autor:

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004. Impreso.

2. Libro de dos autores:

Costantino, Roselyn y Diana Taylor. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

[Para libros de tres o más autores, o bien se registran los nombres de todos los autores o el nombre del primer autor seguido de "et al." ("y otros")].

3. Libro de autor desconocido:

*Ollantay: drama quechua*. Lima: Ragas, 1996. Impreso.

4. Libro compilado o editado por uno o más autores:

Ávila, Francisco de, ed. *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Trad. Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: University of Texas Press, 1991. Impreso.

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Adrián Barría Jara, comps. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. 4 vols. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile. Impreso.

5. Dos o más libros del mismo autor: (En el segundo libro y siguientes, el nombre del autor se reemplaza por tres guiones, seguidos de un punto)

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Medio impreso.

---. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1967. Impreso.

6. Artículo en una compilación:

Foucault, Michel. "¿What is Critique?". *The politics of truth*. Ed. Sylvère Lotringer y Lysa Hochroth. Nueva York: Semitext(e), 1997. 23-32. Impreso.

7. Artículo en revista académica:  
Hurtado, María de la Luz. "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile". *Aisthesis* 44 (2008): 11-52. Impreso.
8. Reseña, comentario o crítica:  
Massmann, Stefanie. Reseña de *La máquina de pensar*, de Jorge Luis Borges. *Taller de Letras* 33 (2003): 136-8. Impreso.
9. Introducción, prefacio o prólogo:  
Barros Arana, Diego. Introducción. *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán. Santiago: Imprenta del ferrocarril, 1863. Impreso.
10. Tesis:  
Contreras, María José. *Il corpo in scena: indagine semiotico del Corpo nella prassi preformativa*. Tesis doctoral. Universidad de Bolonia, Italia, 2008.
11. Ponencia o disertación:  
Grass, Milena. "*Cinema Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffiero. Cuando el teatro pone en escena lo que la historia no escribe". Ponencia presentada en las IX Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación. Escuela de Postgrado, Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, 2008.
12. Recurso electrónico: (al final se indica la fecha de ingreso)  
Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Biblioteca electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. Recurso electrónico. 6 May. 2009.  
Daulte, Javier. "Juego y compromiso: el procedimiento". *DDT, Documents de Dansa i Teatre* 01 (2003): 41-50. *Teatre lliure*. Recurso electrónico. 15 May. 2009.
13. Sitio Web:  
*Chile escena: Memoria activa del teatro chileno*. 1810 – 2010. Proyecto Bicentenario CHILEACTÚA, 2010. Web. 11 Abr. 2011.  
"Mediación cultural". Teatro UC. Web. 16 Nov. 2013

#### 14. Texto dramático

Stranger, Inés. *Cariño malo. Malinche. Tálamo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso.

Calderón, Guillermo. *Diciembre. s/e.*, [2008].

(Entre corchetes, se puede poner fecha, aunque no esté proporcionada por el texto)

### Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 125 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.
- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito en términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etc.
- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.
- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto, que ayuden a la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

# Suscripción Revista Apuntes de Teatro

	NACIONAL		EXTRANJERO		
	SANTIAGO (Venta directa) \$	SANTIAGO Y REGIONES* \$	NORTE AMERICA* US\$	CENTRO AMERICA* US\$	EUROPA, ASIA ÁFRICA* US\$
1 número: <i>Apuntes</i> 138	5.200	6.500	22	23	24
2 números: <i>Apuntes</i> 138 y 137 (5% desc.)	9.880	12.350	42	44	46
3 números: <i>Apuntes</i> 136, 137 y 138 (10% desc.)	14.040	17.550	59	62	65
<b>NÚMEROS DISPONIBLES</b>			<b>VALOR UNITARIO</b>		
Desde el Nº 99 al Nº 118	3.900	5.200	19	20	21
Números 121 y 122	4.200	5.500	20	21	22
Número Especial 123 y 124	4.800	6.100	21	22	23
Número Especial 40 años Nº 119-120	4.800	6.100	21	22	23
Desde el Nº 125 al Nº 138	5.200	6.500	22	23	24
<b>COLECCIÓN DE LIBROS</b>			<b>VALOR UNITARIO</b>		
Identidad Femenina en el Teatro	4.800	6.100	30	30	36
Memorias Teatrales. 50 años	4.800	6.100	30	30	36
Teatro Chileno y Modernidad	4.800	6.100	-	-	-
CD "60 años Teatro Universitario 1943-2002"	20.000	22.000	60	60	72
CD "1948-1988 Teatros Independientes"	20.000	22.000	60	60	72

\*Envío por correo certificado

## ADJUNTO PAGO

## CHEQUE NOMINATIVO A NOMBRE DE: Pontificia Universidad Católica de Chile

Monto del pago .....

NOMBRE SUSCRIPTOR .....

DIRECCIÓN .....

TELEFONO .....

### ENVIAR ESTE CUPON A:

Escuela de Teatro UC, Revista Apuntes  
Jaime Guzmán Errázuriz 3300 Santiago-Chile

### INFORMACIONES

Teléfono: 2354 50 83 - Fax: 2354 52 49  
Correo electrónico: revista.apuntes.teatro@uc.cl

### DEPÓSITO O TRANSFERENCIA

Cuenta para depósito o transferencia:

Nombre: Pontificia Universidad Católica de Chile; RUT: 81.698.900-0; Banco: CORP-BANCA; cuenta Nº 14-02656-8.

Rogamos enviar documento escaneado o comprobante junto con sus datos al correo electrónico indicado arriba, para dar curso a su suscripción.

Editorial

## INVESTIGACIÓN

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ M.

Ética de la representación

CESAR DE VICENTE H.

Escenificar el retorno de lo reprimido

COCA DUARTE L.

Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno *Galvarino*

JEAN GRAHAM-JONES

Lo real no siempre se rehace de la misma manera: *Mi vida después* y *El año en que nació* de Lola Arias

LOUIS PATRICK LEROUX

El investigador-creador frente a sus respuestas resonantes

IVÁN VERA-PINTO

*Coruña*: una tragedia obrera revivida en la dramaturgia tarapaqueña

## TEXTO TEATRAL

BOSCO CAYO A.

*Limitrofe, la pastora del sol*

## DOCUMENTOS

BOSCO CAYO A.

La dramaturgia como espasmos urgentes de realidad. Anotaciones de una Compañía Limitada

MARCELA PIÑA M.

Un puente para cruzar la frontera: Obra *Limitrofe, la pastora del sol* de Bosco Cayo

## RESEÑAS

VV.AA. *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana*, por Marcia Martínez C.

LOLA PROAÑO

*Teatro y estética comunitaria. Mirada desde la filosofía y la política*, por Paulina Sarkis G.

EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ

*De teatro. La preparación del espectador*, por Rocío Rodríguez F.